Codrina Laura Ioniţă

Imanenţă şi transcendenţă în arta abstractă

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
IONIŢĂ, CODRINA LAURA
Imanenţă şi trancendenţă în arta abstractă / Codrina-Laura Ioniţă. - Iaşi : Artes, 2011
Bibliogr.
ISBN 978-606-547-070-5

7.038(100)"19"

Codrina Laura Ioniţă

Imanenţă şi transcendenţă în arta abstractă

Artes
2011

Introducere

Experienţa operei de artă poate fi apropiată de experienţa absolutului. Această afirmaţie, cunoscută de multă vreme, îşi poate găsi justificare şi printr-o interpretare fenomenologică. Este ceea ce va încerca să facă lucrarea de faţă. Arta abstractă, desăvârşire a întregului act artistic, se împlineşte ca o revelaţie în tăcerea absolută a picturii. Ea renunţă progresiv la orice reprezentare a vizibilului pentru a ajunge să redea invizibilul. Renunţă la toate lucrurile şi obiectele care împiedică arta să se arate în sine însăşi, într-o reducţie ce se apropie de *épochè* şi se constituie ca un punct comun între abstracţie şi fenomenologie.

Interpretarea artei abstracte prin grilă fenomenologică porneşte de la conceptele de *transcendenţă* şi de *imanenţă*, aşa cum sunt ele gândite în aşa zisa „turnantă teologică" a fenomenologiei actuale. Mai precis, este vorba despre regăsirea înţelesului conceptelor din „teologia revelată", din mistica isihastă a primelor secole creştine. Transcendenţa, înţeleasă în acest fel, este „transcendenţa în inima imanenţei", este acel profund mai „profund decât noi înşine" despre care vorbea Sfântul Augustin.

În ceea ce priveşte arta, există multe interpretări şi justificări ale ei: arta ca nevoie psihologică de exteriorizare, arta ca necesitate socială de comunicare, arta ca limbaj, arta ca joc şi altele. Toate acestea le socotim secundare şi incapabile de a da o explicaţie valabilă, un răspuns pertinent

cu privire la *esenţa* artei, care este *sacrul*. Tocmai această esenţă a artei este cea care este luată în discuţie aici.

Nu o anumită tendinţă spre sacralitate a uneia sau alteia dintre direcţiile artistice contemporane este ceea ce mă interesează, ci esenţa însăşi a artei, a *întregii* arte, a oricărui act creator, în măsura în care acesta este cu adevărat un act creator din care se naşte o operă de artă autentică. Această esenţă a artei ţine de dimensiunea sacrului, de revelaţie, fie că artistul o recunoaşte sau nu, fie că opera de artă o dezvăluie explicit sau nu. Este posibil ca la prima vedere o operă să pară a nu avea nici o legătură cu sacralitatea, şi cu atât mai puţin cu religiozitatea. Totuşi actul creator autentic, aşa cum vom arăta ulterior, nu este o simplă născocire a artistului, ci are întotdeauna o dimensiune revelată. Artistul nu se constituie decât ca intermediar, ca receptor care pro-duce, materializează, ceea ce i-a fost transmis, ceea ce a primit. Şi chiar dacă o operă se concretizează uneori sub chipuri care ne-ar face în primul moment să nu ne gândim la nimic sacru, nu trebuie să uităm că, aşa cum arată J.-L. Marion, Dumnezeu însuşi, prin întruparea şi prin asumarea condiţiei umane, a îndurat suferinţele şi cruzimile acestei lumi, iar trupul i-a fost atât de mutilat încât devine de nerecunoscut. În acest caz trebuie să ne dăm seama că, pentru a fi o revelaţie a sacrului, o operă nu trebuie să fie neapărat frumoasă, liniştită, armonioasă. Dacă însăşi întruparea Domnului poate lua forme atât de înspăimântătoare pentru privirea umană, nu trebuie să ne mirăm că şi alte valenţe ale sacrului pot să prindă uneori chip în forme care par fără nici o legătură cu Acesta.

Din perspectivă inversă, trebuie să observăm de asemenea că nu tot ceea ce este denumit de către critică, de către artişti sau chiar de către publicul larg cu numele de *artă*, este într-adevăr artă. Există multe „pro-duceri" care trec drept artă, dar care nu sunt în esenţa lor aşa ceva, adică *pro-ducere* în sens heideggerian, scoatere din ascundere,

dezvăluire, revelare. Esenţa acestor lucrări ţine de acele elemente neesenţiale din punct de vedere al artei, cum sunt ideologia, sociologia, psihologia, şi multe altele. Un exemplu ar fi aşa zisa „artă" angajată. Când arta nu se mai spune pe sine însăşi, când nu se mai constituie ca revelare a invizibilului, când ea este folosită ca mijloc de propagare a unor idei, când arta se supune ideologiei (oricare ar fi aceasta), ea îşi pierde calitatea de artă şi devine orice altceva numai artă nu. Realismul socialist este exacerbarea acestei arte angajate, nu însă şi singurul exemplu. Cu cât ideologia este mai pregnantă într-o lucrare, cu atât arta este mai absentă.

Sentimentul artistului în actul creator, cât şi cel al spectatorului care priveşte opera, sunt comparabile, atunci când este vorba despre adevărate opere de artă şi despre receptări autentice, cu trăirea absolutului. Arta şi fenomenologia contemporană se întâlnesc pe acest teren al experienţelor ultime, ceea ce se constituie ca argument pentru interpretarea uneia cu ajutorul celeilalte.

Lucrarea este structurată în două părţi. În prima parte sunt clarificate conceptele de *imanenţă, transcendenţă* şi *artă abstractă*, aşa cum sunt înţelese în istoria filosofiei şi a artei. Analiza făcută artei poate să ajungă la concluzia că „orice artă este abstractă", iar această demonstraţie este făcută din două perspective, metafizică şi fenomenologică. Noţiunile de transcendenţă şi imanenţă sunt prezentate din perspectivă fenomenologică. Traversând gândirea filosofilor E. Husserl, M. Heidegger şi J.-L. Marion, am încercat să arătăm în ce fel fenomenologia ajunge să întâlnească noţiunile de revelaţie şi contemplaţie din practica isihastă.

Partea a doua exemplifică, atât prin operele artiştilor cât şi prin scrierile lor, faptul că arta (ne-am oprit doar la curentele abstracte, dar acest lucru este valabil pentru orice gen de artă, deoarece, aşa cum vom vedea, orice artă poate fi

văzută ca abstractă) atinge conceptele de imanenţă şi transcendenţă din fenomenologia contemporană.

Prima parte
FILOSOFIE ŞI ARTĂ

Marina Abramovic, *Balkan baroque*, 1997, Imagine video din *performance*-ul realizat pentru Bienala de la Veneţia

I

Imanenţa şi transcendenţa în filosofie

Dumnezeu ca problemă filosofică

Transcendenţa, cel puţin până la un anumit moment, pare să fi fost problema fundamentală a filosofiei. În tradiţia metafizică transcendenţa se apropie de conceptul de Dumnezeu. Imanenţa este în acest caz lumea. Ulterior imanenţa va fi *ego*-ul, iar transcendenţa, lumea. E. Escoubas defineşte aceste două situaţii în termenii următori: imanenţa şi transcendenţa se opun fie ca „ceea ce este efectiv cunoscut în fiinţare şi ceea ce nu este", fie ca „datul absolut, donaţia însăşi în sens absolut şi ceea ce nu este dat în mod absolut"[1]. Vom urmări transformările acestor noţiuni pentru a înţelege sensurile pe care ele le-au căpătat de-a lungul timpului.

Teoretizarea Fiinţei, transformarea ei într-o problemă filosofică ce provoacă naşterea filosofiei în spaţiul Greciei antice, îşi are originea în sentimentul pierderii iremediabile a unui lucru considerat esenţial. Din acel moment gândirea se îndepărtează de esenţa sa, de Fiinţă, încetează să mai fie gândire a Fiinţei, nu-i mai aparţine şi n-o mai ascultă[2]. Omul se trezeşte atunci în mijlocul lumii sensibile, în permanentă transformare, în permanentă schimbare a vieţii şi a morţii. Nemaisimţindu-se în relaţie cu Fiinţa, omul simte nevoia de a găsi un răspuns la perpetua instabilitate a lucrurilor vizibile.

[1] E. Escoubas, *L'espace picturale*, Encre marine, 1995, p. 100.

[2] M. Heidegger, *Scrisoare despre umanism*, în *Repere pe drumul gândirii*, tradus de Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger, Editura Politică, Bucureşti, 1988, p. 324.

Exigenţa unei instanţe neschimbătoare, imuabilă, a unei certitudini raţionale, devine evidentă. Apariţia însăşi a unui concept desemnând o esenţă eternă şi imuabilă demonstrează că omul nu se simţea în largul său printre lucrurile schimbătoare ale unei lumi sensibile şi efemere: aşa cum „trebuie să fi auzit deja ceva pentru a tăgădui că a existat o chemare de auzit; trebuie să fi încercat (aşteptat) deja să auzi pentru a fi dezamăgit de tăcere”[3], tot aşa, trebuie să fi trăit şi gândit vreodată adevărul Fiinţei eterne (trebuie s-o fi ascultat şi să-i fi aparţinut) pentru a-i simţi lipsa într-o lume fugitivă.

Încă din antichitatea greacă, filosofii gândesc după categoriile universalului adevărul unei realităţi necondiţionate posibilului şi contingentului. Această instanţă „superioară” este concepută a fi inaccesibilă cunoaşterii. Astfel, se stabileşte o diferenţă radicală între cele două lumi, una schimbătoare, relativă, supusă temporalităţii, cealaltă permanentă, neschimbătoare şi eternă. Se vorbeşte despre lumea „de aici”, sensibilă, accesibilă simţurilor, şi de cea „de dincolo” care o „transcende” pe prima. Legăturile între cele două lumi nu sunt în totalitate absente, deoarece lumea inflexibilă a esenţelor este cea care structurează şi dă sens şi armonie fluctuaţiilor supuse devenirii, ale lumii „de aici”. „Numărul” pitagoreicilor, asemenea unui „în sine”, ordonă universul pentru a face din el un „cosmos”, Ideile platoniciene se constituie ca model, paradigmă pentru lucrurile materiale. Lumea superioară a esenţelor se dezvăluie şi se manifestă în lumea sensibilă pe care şi-o subordonează.

În ierarhia pe care o face cunoaşterii, Aristotel privilegiază filosofia ca ştiinţă a cărui obiect este cunoaşterea divinului, *ousia*. Din această cauză filosofia este considerată

[3] J.-L. Marion, *Etant donné Essai d’une phénoménologie de la donation*, P.U.F. 1997, p. 398 ; traducere românească *Fiind dat O fenomenologie a donaţiei*, tradus de Maria-Cornelia şi Ioan I. Ică jr, Editura Deisis, Sibiu, 2003, p. 443.

fundament al tuturor ştiinţelor, „filosofie primă" (πρώτη φιλοσοφία). Acest privilegiu va reveni ulterior metafizicii, ca filosofie a substanţei, filosofie a cauzelor ultime ale lucrurilor sau ca filosofie a *ego*-ului[4].

Filosofia substanţei în Evul Mediu cunoaşte distincţia între lumea sensibilă şi cea inteligibilă, între lumea materiei şi a substanţei. Traducerile şi interpretările latine ale *ousia* ca substanţă sau esenţă, conduc spre argumentul lui R. Descartes după care substanţa nu poate fi concepută fără atributele sale, însă doar acestea din urmă pot fi cunoscute. Substanţa în sine rămâne necunoscută.

Tradiţia metafizică se îndreaptă ulterior spre considerarea noeticului drept fundament, drept certitudine filosofică pentru orice cunoaştere. R. Descartes ajunge să considere astfel existenţa lui *ego cogito* ca indubitabilă. Evidenţa lui *ego cogito* este luată ulterior ca punct de plecare şi origine pentru toate celelalte raţionamente. Raţiunea (*facultas rationis*) este o replică a raţiunii divine. Existenţa lui Dumnezeu ca o fiinţă perfectă este dedusă raţional de către R. Descartes, ca urmare a existenţei gândirii reflexive[5]. Dar *ego*-ul este imanenţa radicală, este „aici"-ul evident al omului raţional.

Afirmarea raţională a lui Dumnezeu în tradiţia metafizică europeană va conduce în cele din urmă la negarea sa raţională. Existenţa unui Dumnezeu identificat cu cauza (*causa prima*) sau cu principiul autorităţii absolute în etică (*principium auctoritatis*) devine o necesitate raţională care exclude existenţa practică, viaţa factică, experimentală.

---

[4] J. –L. Marion, *În plus Studii asupra fenomenelor saturate*, traducere de Ionuţ Biliuţă, Editura Deisis, Sibiu, 2003, p. 12-13.

[5] R. Descartes, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine raţiunea şi a căuta adevărul în ştiinţe*, traducere de Daniela Rovenţa-Frumuşani şi Alexandru Boboc, Editura Academiei Române, 1990, p. 131.

Pentru Spinoza, Dumnezeu este Întindere şi Gândire infinită. Dumnezeu, în măsura în care este Dumnezeu, adică absolut, este Substanţa cu atributele sale care-i constituie esenţa, Gândirea şi Întinderea. Natura este formată din lucruri mobile şi succesive, din suflete schimbătoare şi corpuri perisabile care au o apariţie fugitivă, dar care exprimă în felul lor perfecţiunea Întinderii, Gândirii, Fiinţei. Nu există separaţie între Natură şi Dumnezeu, Dumnezeu nu există fără Natură şi Natura nu există fără Dumnezeu. Există mai degrabă „o Natură considerată rând pe rând cauză şi efect, substanţă şi mod, infinită şi finită”[6]. Această Natură se diferenţiază doar în natura creatoare şi natura creată (*natura naturans, natura naturata*).

Autonomia facultăţilor intelective este dusă mai departe de către G.W. Leibniz care consideră că şi cunoaşterea fizică şi cea metafizică trebuie să se supună strictelor exigenţe ale cunoaşterii ştiinţifice, evidenţei şi demonstraţiei raţionale. Pentru a demonstra existenţa lui Dumnezeu, G.W. Leibniz prezintă patru argumente logice: argumentul ontologic (după Anselm), argumentul cosmologic (Dumnezeu este „primul motor”, este „raţiunea suficientă” a universului), argumentul adevărurilor eterne (Dumnezeu este raţiunea însăşi, raţiunea pură) şi argumentul teleologic. Necesitatea credinţei este justificată raţional[7]. Singura cale de cunoaştere metafizică este raţionalitatea.

I. Kant[8] limitează posibilitatea cunoaşterii raţionale în aşa fel încât existenţa sau inexistenţa lui Dumnezeu nu-i mai

---

[6] *Oeuvres de Spinoza*, traducere de Emile Saisset, tome I, *Introduction critique* de Emile Saisset, Charpentier, Paris, 1961, p. 63.

[7] G.W. Leibniz, *Eseuri de teodicee asupra bunătăţii lui Dumnezeu, a libertăţii omului şi a originii răului*, traducere de Diana Morăraşu şi Ingrid Ilinca, Polirom, Iaşi, 1997.

[8] Kant, *Critica raţiunii pure*, traducere de Nicolae Bagtasar şi Elena Moisuc, Editura Iri, Bucureşti, 1994.

este accesibilă. Transcendenţa lui Dumnezeu nu mai este abordabilă de raţiunea imanentă. Dar imposibilitatea raţională a afirmării existenţei lui Dumnezeu deschide calea posibilităţii afirmării inexistenţei sale. De unde nihilismul şi constatarea morţii Dumnezeului conceput raţional. Tradiţia metafizică presupune primatul logicii, încrederea în raţiune[9]. În spaţiul occidental, autoritatea lui Dumnezeu este înlocuită progresiv de conştiinţă şi de raţiune.

> „Ţelul transcendent al fericirii eterne este înlocuit de acela al bunăstării maselor. Cultului religios al lui Dumnezeu îi ia locul cultul entuziast al creaţiei şi civilizaţiei tehnice. Creativitatea, altădată atribut exclusiv al Dumnezeului biblic, devine particularitate a activităţii omeneşti. Creaţia este, în cele din urmă, înlocuită de fabricaţie”[10].

O parte din arta contemporană este reprezentativă pentru ilustrarea acestei mentalităţi.

Certitudinea pe care filosofia o găseşte în raţiune, în *ego*-ul care devine principiu, îi oferă posibilitatea de a se dispensa de Dumnezeu, care nu mai este *decât* o idee, o noţiune abstractă, o valoare convenţională. El nu mai are nici un rol în viaţa concretă şi nu mai structurează existenţele oamenilor. Este absent, inaccesibil, mort. Nihilismul intră astfel în filosofie. F. Nietzsche nu face decât să constate un eveniment care nu este decât sfârşitul unui lung proces evolutiv din istoria metafizicii[11].

---

[9] M. Heidegger, *Nietzsche*, Pfullingen, Neske Verlag, 1961, vol. I, pp. 530-532.

[10] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt, Klostermann Verlag, 1963: *Nietzsche Wort « Gott ist tot »*, p. 203.

[11] M. Heidegger, *Nietzsche*, Pfullingen, Neske Verlag, 1961, vol. II: *Der europänische Nihilismus*, pp. 31-256.

Creştinismul în tradiţia occidentală europeană s-a îndepărtat de trăirea creştină, aşa cum era ea concepută de tradiţia apostolică. Datorită faptului că încearcă să-l cunoască pe Dumnezeu raţional, metafizica sfârşeşte în nihilism. Moartea lui Dumnezeu nu este resimţită doar de cei care mai resimt încă acest gol. Cei care nu cred, aşa cum spune J.-L. Marion, refuză de fapt „datul", „donaţia", şi refuză chiar să recunoască existenţa „datului", a „donaţiei".[12]. În spaţiul occidental, absenţa lui Dumnezeu este resimţită doar de către cei care au crezut în el, care îl mai caută încă. Dar nu-l pot regăsi pe Dumnezeul viu în noţiunea abstractă, intelectuală sau utilitaristă de Dumnezeu al tradiţiei metafizice, care nu primeşte nici rugăciuni, nici sacrificii[13].

Negaţia posibilităţii cunoaşterii raţionale a lui Dumnezeu este prezentă şi în unele texte occidentale: pentru M. Luther, Dumnezeu este inaccesibil raţiunii, este un Dumnezeu „ascuns" (*Deus absconditus*). Nu există cunoaştere directă a lui Dumnezeu. Chiar revelaţia este o revelaţie indirectă. Doar credinţa (*sola fide*) este cea care poate să asigure accesul la divinitate, iar teologia crucii (*theologia crucis*) restrânge cunoaşterea lui Dumnezeu la crucea lui Christos.

Afirmarea clară a imposibilităţii cunoaşterii raţionale a lui Dumnezeu o găsim însă, în filosofia răsăriteană a Părinţilor greci ai Bisericii. Pentru aceştia, Dumnezeu nu este accesibil raţional, ci el face parte din viaţă. Cunoaşterea lui este doar trăire, experienţă ce nu se demonstrează raţional. Dimpotrivă, ea depăşeşte orice raţionalitate şi vizează absurdul. Existenţa lui Dumnezeu nu poate fi decât trăită, simţită, revelată.

---

[12] J.-L. Marion, *Etant donné*, § 28.

[13] M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt, Klostermann Verlag, 1963: *Nietzsche Wort « Gott ist tot* », p. 246.

Fenomenologia contemporană, care după E. Husserl revendică dreptul de a fi ştiinţă riguroasă şi filosofie primă, se întoarce de fapt la reconsiderarea trăirii şi a vieţii factice, neconsiderând evidenţa raţională ca evidenţă absolută. Fenomenologia husserliană, în urma gândirii carteziene, consideră *ego*-ul ca certitudine pentru orice cunoaştere riguroasă. Dar dacă la R. Descartes certitudinea era dată de gândirea care se gândeşte pe sine, la E. Husserl certitudinea nu ţine doar de gândirea reflexivă, ci mai ales de trăirile care afectează conştiinţa realizând o donaţie. Fenomenologia nu certifică astfel doar *ego*-ul, ci o lume întreagă, tot ce se dă originar conştiinţei după reducţia oricărei transcendenţe (intuiţii sensibile, imaginaţii, vedere a esenţelor, intuiţii categoriale). Orice trăiri ale conştiinţei devin absolute cu condiţia ca ele să se dea după reducţie:

> „…orice intuiţie donatoare originară este sursă de drept pentru cunoaştere, astfel încât tot ceea ce ni se oferă în mod originar în intuiţie (în efectivitatea sa carnală, pentru a spune aşa) trebuie primit drept ceea ce se dă, dar fără a depăşi limitele în care se dă”[14].

Transcendenţa husserliană este reprezentată de ceea ce nu face parte din conştiinţă (imanentă): lumea sensibilă, exterioară, şi chiar Dumnezeu (a cărui transcendenţă este diferită de transcendenţa lumii). Reducţia husserliană reduce orice transcendenţă, pentru a nu mai lua în calcul decât

[14] Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, I, Husserliana III, 1950, traducere franceză *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, § 24, traducător P. Ricœur, Paris, 1950, p. 78.

imanenţa. Totuşi, după această reducţie, rămâne ca reziduu un „eu" pur cu care „se prezintă o transcendenţă *originală*, neconstituită, *o transcendenţă în sânul imanenţei*"[15]. Această transcendenţă nu poate fi redusă fără a afecta cunoaşterea însăşi a obiectului.

M. Heidegger realizează o critică a conceptului de relaţie dintre subiect şi lume. Fie concepută în ordinea teoriei cunoaşterii, fie concepută ca un concept teologic[16], transcendenţa este înţeleasă ca o relaţie. Primul caz este cel în care transcendenţa se opune imanenţei concepută ca subiectivitate, conştiinţă. Tot ceea ce este în afara conştiinţei este transcendent, iar transcendenţa este ieşirea conştiinţei în afara ei însăşi pentru a putea cunoaşte ceea ce-i este exterior. Este vorba despre o relaţie între interioritatea şi exterioritatea conştiinţei, între subiectul cunoscător şi obiectul cunoscut.

În cel de-al doilea caz, transcendenţa se opune contingenţei, înţeleasă ca ceea ce ne atinge în mod direct, ceea ce se află pe acelaşi plan cu noi. Transcendenţa este şi în acest caz o relaţie, dar între planul condiţionatului şi ceea ce se află dincolo de acest plan, necondiţionatul care condiţionează orice existent, între finitudine şi infinit. Transcendenţa este în acest caz înţeleasă ca absolutul, divinul.

Pentru M. Heidegger transcendenţa nu este o depăşire văzută ca o relaţie între un interior şi un exterior. Transcendenţa este starea fundamentală a *Dasein*-ului, este constituţia sa originară, este însăşi existenţa sa prin care el se găseşte mereu în starea de depăşire a fiinţării, deoarece el este singura fiinţare care poate să înţeleagă fiinţa. A avea o lume sau a fi în lume există transcendând realitatea, înţelegând aici

[15] *Ibidem*, tr. germ. p. 138 ; tr. fr. § 58, p. 190.
[16] M. Heidegger, *Methaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* citat de Gabriel Liiceanu în introducerea la *Repere pe drumul gândirii*, p. 56.

şi propria sa realitate. Starea fundamentală a *Dasein*-ului în lume, fiinţa sa în lume este transcendenţa sa.[17].

M. Heidegger nu mai menţine distincţia între obiect-subiect. *Eu*-l transcendental este înlocuit de facticitatea vieţii: „viaţa factic-istorică este « origine » în sensul *eu*-lui transcendental[18]. Fenomenologia heideggeriană se apropie de experienţa creştină originară a vieţii. Această viaţă se caracterizează prin evenimentul irumperii sale deoarece ea apare, se manifestă şi îşi este suficientă în şi pentru sine însăşi. Ea este experimentată ca loc al „deschiderii-luminoase" (*Lichtung*). Cunoaşterea nu mai este cunoaştere în sensul vederii, al lucrurilor obiectivabile (*stetes Vor-Augen-Sein*). Dumnezeul abstract al metafizicii este abandonat pentru a regăsi experienţa factică a vieţii, aşa cum se dezvăluie din *A doua epistolă către Corinteni* (12, 1-10) a sfântului apostol Pavel[19], în a X-a Carte a *Confesiunilor* lui Augustin şi în „teologia crucii" a lui M. Luther, care contestă posibilitatea cunoaşterii lui Dumnezeu în lucrurile vizibile şi afirmă necesitatea credinţei pentru înţelegerea singurei vizibilităţi a lui Dumnezeu în lume, patimile şi crucea Domnului. M. Heidegger observă rătăcirea gândirii filosofice şi cere ca aceasta să devină din nou gândire esenţială. Nu adevărul în sine este cel care trebuie dezvăluit, ci adevărul în care omul însuşi se dezvăluie. Cunoaşterea nu este cunoaştere a tot ceea ce este, ci cunoaştere de sine, desăvârşire de sine. Experienţa vieţii devine astfel esenţială pentru cunoaşterea în general, deoarece nu mai este vorba despre o cunoaştere obiectivantă. Nu este nimic de cunoscut *în faţa* noastră, ca în

[17] M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme* p. 110.

[18] Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, traducere de Cătălin Cioabă, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 24.

[19] M. Heidegger, *Einführung in die Phänomenologie der Religion* şi *Augustinus und der Neuplatonismus*, în Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, p. 31.

metafizică, ci *în* noi. Transcendenţa imanentă a fenomenologiei întâlneşte aici imanenţa experienţei Dumnezeului trăit din teologia mistică.

În isihasm, contemplarea divinităţii devine experienţă ultimă. Nu mai este vorba despre cunoaşterea raţională a lui Dumnezeu, ci de trăirea efectivă a comuniunii într-un act de simţire, într-o stare afectivă. Grigore Palama prezintă chiar o „metodă" de urmat pentru realizarea unirii dintre minte şi inimă[20], care se împlineşte în imensitatea luminii contemplaţiei.

Pentru Dionisie pseudo-Areopagitul, Dumnezeu depăşeşte de asemenea orice afirmaţie şi orice negaţie. El este dincolo de tot şi nu Se dă decât revelaţiei. Meister Eckhart considera că libertatea se naşte din tenebre. Logica obişnuită nu mai este de nici un folos atunci când este vorba despre lucrurile ultime. Limbajul însuşi devine contradictoriu. Cel folosit de Dionisie mărturiseşte de asemenea imposibilitatea surprinderii raţionale a absolutului.

În practica isihastă, starea de golire a sufletului, de vid absolut, *kenosis*, este o etapă care trebuie să fie parcursă pentru a atinge contemplaţia divinităţii. Pentru M. Heidegger, accesul la Nimic, ce se împlineşte prin *negarea* totalităţii fiinţării, trece de asemenea printr-o fază de *percepere* a totalităţii fiinţării, care se realizează într-un fel de uitare a fiinţării, plictiseala profundă.

Turnanta teologică din fenomenologia franceză aduce în discuţie în planul filosofiei problema revelaţiei. Pentru a arăta că revelaţia poate fi considerată manifestare şi apariţie, J.-L. Marion pleacă de la premiza că pentru a fi cunoscute, toate lucrurile trebuie mai întâi să fia date. Donaţia lasă fenomenului iniţiativa de a se arăta de la sine şi prin sine însuşi, şi nu după condiţiile de experienţă ale obiectelor. *Eul*

[20] Grigore Palama, în *Viaţa şi învăţătura Sfântului Grigore Palama* de Dumitru Stăniloaie, Editura Scripta, Bucureşti, 1993, p. 36.

nu mai este un *eu* transcendental, nu mai constituie fenomenul, ci îl primeşte şi se constituie pe sine ca un martor a ceea ce survine. Donaţia ca principiu ultim şi depăşirea subiectului de către *adonat* (care este cel care nu mai constituie fenomenele după principiile *a priori*, ci le primeşte şi se primeşte pe sine însuşi de la ceea ce primeşte) sunt elemente ce înscriu gândirea lui Jean-Luc Marion în aşa zisa turnantă teologică a fenomenologiei.

Relaţia dintre fenomenologie şi teologie, dintre transcendenţă şi imanenţă se defineşte din această perspectivă. În primul rând trebuie făcută clar distincţia între metafizică (şi onto-teo-logie, introdusă ca o metafizică specială) şi teologia revelată. În primul caz, transcendenţa (ousia, substanţa, cauzalitatea) nu se dă niciodată în întregime, nu apare niciodată decât doar prin atributele ei, prin intermediari. Din acest punct de vedere ea un poate face obiectul fenomenologiei, deoarece aceasta nu se ocupă decât de ceea ce se dă, de ceea ce apare. Teologia revelată în schimb, poate intra în discuţie din punct de vedere fenomenologic, deoarece ea se fondează pe fapte concrete, pe date ale fenomenalităţii (miracole, apariţii, revelaţii). Fenomenologia trebuie să se preocupe de aceste fenomene deoarece, la fel ca toate celelalte, ele se dau unei conştiinţe după diferite grade de donaţie. În teologia revelată, Dumnezeu ţine atât de transcendenţă cât şi de imanenţă radicală, de *interior intimo meo*[21], de interioritatea absolută care-l determină pa E. Husserl să încheie Meditaţiile carteziene cu spusele Sfântului Augustin : „ *Noli foras ire, in te redi, in interiore homine habitat veritas*”[22].

[21] Saint Augustin, Confessions, III, 6, 11.

[22] Saint Augustin citat de Husserl în *Meditaţii carteziene*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 197.

Dacă fenomenologia pune între paranteze orice transcendenţă, ea nu poate totuşi să reducă şi „transcendenţa intenţională”[23], transcendenţa imanentă. În caz contrar ea ar anula orice posibilitate de cunoaştere. Transcendenţa imanentă a obiectului husserlian conduce spre donaţia tuturor fenomenelor, dar donaţia obiectelor, consideră Jean-Luc Marion, nu reprezintă decât un caz particular, o treaptă inferioară a fenomenalităţii. Există însă şi alt fel de fenomene, care nu se încadrează în normele donaţiei unui obiect. Acestea sunt fenomenele saturate pe care filosoful francez le teoretizează în *Fiind dat.*

Fenomenul saturat din fenomenologia contemporană repune în discuţie problema revelaţiei. După J.-L. Marion, revelaţia divină nu trebuie exilată în afara problemelor filosofice. Filosofia este cea care trebuie să-şi lărgească şi să-şi redefinească transcendentalele condiţii ale manifestării pentru a admite posibilitatea unui fenomen al revelaţiei. Dacă E. Husserl pune în paranteze transcendenţa lui Dumnezeu este doar pentru că el o apropie într-un anume fel de cea a obiectului din atitudinea naturală. Dar în cazul revelaţiei, Dumnezeu se caracterizează atât prin transcendenţă cât şi prin imanenţă, printr-o imanenţă radicală a conştiinţei. Ceea ce reduce E. Husserl prin reducerea transcendenţei lui Dumnezeu este doar Dumnezeul văzut ca „fundament”, „Grund”, numele sale metafizice prin excelenţă. Dar aceasta nu împiedică donaţia în imanenţă a revelaţiei lui Dumnezeu sub forma „saturaţiei de saturaţie”, a „paradoxului paradoxurilor”, cum o numeşte filosoful francez. Fenomenalitatea imanentă a revelaţiei îi impune fenomenologiei a o recunoaşte şi a o descrie.

[23] J. –L. Marion, *De surcroît Etudes sur les phénomènes saturés*, P.U.F., 2001, traducere românească *În plus Studii asupra fenomenelor saturate*, traducere de Ionuţ Biliuţă, Ed. Deisis, Sibiu, 2003, p. 33.

Nu există contradicţii între tradiţia apofatică, unde Dumnezeu este cunoscut ca „necunoscut”, în noaptea simţurilor şi a conceptelor, şi descrierea revelaţiei ca fenomen, deci dat, apărut.

Necunoaşterea lui Dumnezeu în isihasm numeşte imposibilitatea absolută de a-l cunoaşte raţional. Orice concept trebuie abandonat, iar fiinţarea trebuie depăşită pentru a avea acces la revelaţie. Pentru ascet, Dumnezeu nu este cunoscut decât prin sentiment. A trăi şi simţi sunt unicele căi de acces către divinitate, care nu se dă în felul obiectelor lumii, ci ca o lumină orbitoare.

Fenomenul saturat despre care vorbeşte J.-L. Marion este comparabil cu revelaţia. Într-o primă instanţă, şi acesta orbeşte şi nu dă nimic de văzut decât un surplus de intuiţie care împiedică, cel puţin provizoriu, orice vizibilitate, şi dă senzaţia unei lipse de intuiţie. Fenomenul saturat nu dă nimic de văzut în felul unui spectacol, a unei obiectivări. Ceea ce se dă dintr-un chip, dintr-un tablou, dintr-o icoană, nu este niciodată vizibilul. Nu primesc fenomenalitatea unei icoane dacă privesc pur şi simplu obiectul aflat în faţa mea, lemnul, culorile, desenul, ci doar în momentul în care mă las privit de privirea invizibilă a icoanei. Saturaţia de intuiţie a fenomenului saturat depăşeşte întotdeauna conceptul. Lipsa conceptului face ca fenomenul saturat să nu se dea asemenea unui obiect. El depăşeşte orice obiectualitate şi nu dă nimic vederii în felul în care se văd obiectele. Simţurile şi înţelegerea sunt total depăşite, deoarece paradoxul, revelaţia, fenomenul saturat nu construieşte niciodată un obiect al conştiinţei, ci provoacă întotdeauna imprevizibilul, excesul, absolutul. Faptul de a contrazice cursul apariţiei în general aparţine în mod esenţial paradoxului, fenomenului saturat şi felului său de a apărea. Un fenomen saturat nu apare în felul

în care apar fenomenele obişnuite. Prin această saturaţie non obiectivantă, fenomenologia se apropie de teologia mistică[24].

Arta, la rândul ei, s-a afirmat permanent ca o modalitate de cunoaştere a absolutului, ca un loc de dezvăluire al adevărului, ca epifanie. Chiar dacă în perioada contemporană artiştii ignoră uneori acest lucru, filosofii sunt cei care observă fenomenul şi îl interpretează, relevând originile divine ale artei. Atât una cât şi cealaltă, atât arta cât şi filosofia îl regăsesc pe Dumnezeu, chiar dacă după mulţi ani de rătăcire în materialism, în relativism sau în nihilism.

În fenomenologia contemporană E. Martineau susţine că filosofia nu numai că poate, dar şi trebuie să-şi pună din nou problema misticii, a contemplaţiei sau a adevărului. Preocuparea pentru „saltul", pentru „ieşirea" din fiinţare, specifice misticii creştine, au fost iniţial probleme ale gândirii greceşti, iar filosofia trebuie să abordeze din nou aceste teme, deoarece

> „istoria spiritualităţii, în ciuda impresionantelor sale progrese, persistă cu încăpăţânare în a se eschiva de la problema « ontologică » pusă de noţiunea contemplaţiei medievale"[25].

J.-L. Marion pune de asemenea problema posibilităţii discuţiei despre Dumnezeu în fenomenologie:

> „trebuie să mărginim oare posibilitatea de a apărea a lui Dumnezeu la limitele neinterogate şi presupuse intangibile ale uneia sau alteia din figurile filosofiei şi fenomenologiei, sau trebuie să lărgim posibilitatea în fenomenologie pe măsura

[24] J.-L. Marion, *Etant donné*, pp. 332-340 .
[25] E. Martineau, *Malévitch et la philosophie, la question de la peinture abstraite*, L'age d'Homme, 1977, p. 136.

> posibilităţii de manifestare pe care o cere problema lui Dumnezeu?”[26]

şi continuă întrebându-se cum a fost posibilă o atât de nejustificată ignorare a acestei probleme:

> „nu e nimic uimitor în faptul că ne întrebăm cu privire la dreptul lui Dumnezeu de a se înscrie în fenomenalitate. Uimitor pare mai degrabă faptul că ne încăpăţânăm – şi fără un motiv conceptual – să-i negăm acest drept, sau mai degrabă să nu ne mai mirăm de acest refuz încăpăţînat”[27].

Şi arta contemporană se întreabă cu privire la revelaţie. Florence Chevalier, artistă franceză care lucrează mai mult fotografie, se interesează de legătura dintre om şi natură şi încearcă să regăsească originile prin mit şi poezie. Ea consideră relaţia cu arta ca posibilitate a fiecăruia de a se construi ca fiinţă umană şi de a-şi construi în acelaşi timp libertatea:

> „opera de artă relevă ceea ce nu se cunoaşte, această parte necunoscută a sinelui şi a lumii care vine la suprafaţă făcându-ne semn, arătându-ne drumuri posibile”[28].

Ea mărturiseşte că a căutat mereu dimensiunea revelatorie a artei, considerând că fotografia „trebuia să facă vizibil spiritul profund al fiinţei”[29]. Grupul pe care îl

[26] J.-L. Marion, *Etant donné*, p. 336, trad. rom. p. 380.
[27] *Ibidem*, p. 337, trad. rom. p. 381.
[28] Expoziţia on-line *Chair et Dieu* şi publicaţie electronică pe site-ul Bisericii Catolice, *www.artistes-en-dialogue.org/abua01gb.htm*
[29] *Ibidem*.

înfiinţează alături de alţi doi artişti se numeşte *Noir Limite* şi îşi propune tocmai punerea în evidenţă a faptului că arta este revelaţie. Însuşi numele grupului trimite la absolutul ce nu se revelează decât în noapte, în necunoaştere. Saveria Vicarini foloseşte fotografia şi pentru a sugera că separaţia dintre corp şi spirit e imposibilă. Trupul nu mai este în imaginile ei decât

Florence Chevalier**,** Seria filosofilor – *Fără titlu* - 1995

Saveria Vicarini**,** *Seria Portrete I, 2002/03*, fotografie în culori

suportul prin care spiritul îşi face simţită prezenţa.

Lucrarea Marinei Abramovic, *Balkan Baroque* prezentată în 1997 la Bienala de la Veneţia relevă caracterul profund spiritual al artei sale. Îmbrăcată în alb, artista petrece trei zile pe o grămadă de oase de vită în jurul cărora se află bazine cu apă. În spate, trei ecrane pe care imagini video amintesc de atmosfera comunismului iugoslav, dar şi de cea a recentului bombardament american din ţara natală a artistei. În *performence*-ul pe care îl realizează, aceasta curăţă cu răbdare oasele de rămăşiţele de carne şi le spală cu apa bazinelor. Acţiunea are un sens de purificare, de exorcizare, de mântuire.

Un sens asemănător se regăseşte şi în lucrările lui Bill Viola: *Still from The Crossing* (1996) sau *Room for St. John*

of the Cross (1983). În prima lucrare, pe două ecrane simetrice se văd două siluete, una aneantizată de apă, cealaltă de foc. Este cunoscută semnificaţia baptismală, regeneratoare a apei, aşa cum apare în ritualurile botezului, iar extazul mistic a fost adesea comparat cu un foc mistuitor.

A doua lucrare, *Camera Sfântului Ioan al Crucii*, este formată dintr-o mică incintă luminoasă, înconjurată de un spaţiu întunecat. Prin mica deschidere se pot vedea pereţii albi, podeaua de lut, o masă, o carafă cu apă şi un mic ecran. O voce recită în spaniolă poeme ale Sfântului. În fundal, în afara acestei incinte se poate vedea o imagine de mari dimensiuni, haotică a unor munţi înzăpeziţi, proiectată pe fundal, şi însoţită de zgomote de furtună. Lucrarea face trimitere la o perioadă în care Sfântul Ioan al Crucii a fost întemniţat la Toledo, în 1577, perioadă în care Sfântul scrie

Bill Viola, *Camera Sfântului Ioan al Crucii*, 1983, Instalaţie video / sunet;

Bill Viola, *Still from The Crossing, 1996*, instalaţie video / sunet

unele dintre cele mai frumoase poeme de dragoste pentru Dumnezeu.

Vom încerca în paginile care urmează să arătăm cum şi de ce arta poate fi considerată ca irumpere a transcendenţei

în imanenţă, şi în ce fel atât arta cât şi filosofia se întâlnesc în textul mistic.

II

Abstracţia, între artă şi filosofie

„Tout art digne
de ce nom est
religieux”[30].

După această succintă prezentare a conceptelor de transcendenţă şi imanenţă în filozofie, vom încerca să vedem de ce arta abstractă poate fi văzută ca desăvârşire a întregii arte.

Nu putem înţelege arta fără a apela la abstracţie. Dar nu putem înţelege nici filosofia în absenţa abstracţiei. Vom clarifica aceste afirmaţii.

În primul rând, din perspectiva abstracţiei ca fundament al artei putem distinge două direcţii de interpretare, una metafizică şi cealaltă fenomenologică. Prima ţine mai mult de opera de artă propriu-zisă, de mijloacele artistice, şi o numim metafizică datorită principiului ordonator pe care îl relevă, iar cea de-a doua se referă mai mult la privitorul operei de artă.

„Orice artă este abstractă” - Interpretare metafizică

Analiza abstracţiei ca temei metafizic al artei, ca „inimă metafizică a lumii obiective”[31], o vom începe plecând chiar de la artele de imitaţie, de la aşa zisele arte ale *mimesis*-ului

[30] H. Matisse, *Ecrits et propos sur l’art*, Ed. D. Fourcade, Hermann, 1972, p.267.
[31] E. Martineau, *Malévitch et la philosophie,* p. 55.

care reproduc mai mult sau mai puţin fidel lumea înconjurătoare. Ce ar putea fi abstract în redarea concretului care ne înconjoară? Cum poţi vedea abstracţia în materialitatea obiectelor? Cum poate fi arta o dezvăluire a *adevărului,* după concepţia heideggeriană? Cum ar putea fi arta *mimesis*-ului, o revelaţie a adevărului? Răspunsul la această întrebare poate fi întrevăzut în versurile lui Hölderlin din finalul textului heideggerian privitor la tehnică[32], versuri ce sugerează că salvarea poate veni chiar de acolo unde exista pericolul cel mai aprig.

Pentru a înţelege mai bine această diferenţă între arta abstractă şi arta reproductivă vom aminti cele două concepţii importante care străbat curentele artistice din antichitate şi până astăzi: arta ca imitaţie a lucrurilor vizibile şi arta ca cercetare a unei „prezenţe insesizabile". Concepţia „mimetică" a artei (clasicismul grec, arta romană, Renaşterea, neo-clasicismul) încearcă să aducă reprezentarea naturii la o perfecţiune formală. Arta medievală pe de o parte şi arta secolului al XX-lea pe de alta pot fi considerate ca fiind o desăvârşire, o limită a acestor căutări dar şi o depăşire a imitaţiei. În artele „clasicismului" se tinde către atingerea unei perfecţiuni formale în reprezentarea lumii sensibile. În momentul în care această perfecţiune a formei este atinsă, arta cunoaşte un fel de saturaţie a reprezentării vizibilului, iar urmarea este trecerea într-o fază superioară, aceea în care arta nu mai are nevoie de intermedierea imaginilor lumii materiale pentru a reda absolutul şi invizibilul care reprezintă de fapt esenţa artei. Arta Evului Mediu, ca şi cea a secolului al XX-lea, se desprind de paradigma mimetică şi încearcă să redea artei o valoare în sine, şi nu aceea de oglindă care reflectă natura.

[32] M. Heidegger, *Întrebare privitoare la tehnică*, în *Originea operei de artă*, traducere de Gabriel Liiceanu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, p.163.

În acest fel putem considera că desăvârşirea artelor de imitaţie, a artelor *mimesis*-ului, îl constituie abstracţia, care se eliberează de orice reprezentare. O dată atinsă perfecţiunea formală, aceasta trebuie depăşită pentru a ajunge la un „dincolo". Destinul artei reprezentative este asemănător cu cel al metafizicii tradiţionale în concepţie heideggeriană. Metafizica tradiţională s-a îndepărtat de sensurile sale primare. Ea trebuie depăşită pentru a ajunge la un sens originar. Aşa cum gândirea trebuie să regăsească sensul său originar de „gândire a Fiinţei", arta trebuie să abandoneze reprezentarea lucrurilor pentru a atinge abstracţia pură.

În interpretarea metafizică a artei, descoperim însă abstracţia nu doar în curentele consacrate cum ar fi abstracţia secolului al XX-lea sau artele orientale, abstracte prin definiţie, ci şi în sânul celei mai figurative arte, deoarece aceasta, chiar dacă oferă spre vedere lucruri foarte concrete (personaje, obiecte, peisaje), acestea sunt totuşi organizate *a priori* după o structură compoziţională invizibilă care ordonează lucrurile vizibile. Nici subiectul sau naraţiunea unei lucrări figurative nu pot fi considerate ca realizând în întregime opera. Ceea ce este considerat artă trece dincolo de ceea ce este strict reprezentat. Formele şi culorile sunt „eliberate de atribuţiile lor senzoriale"[33]. Nu subiectul este cel important, ci felul în care este el transpus în operă, mijloacele pe care artistul le foloseşte: liniile de forţă, diversele soluţii compoziţionale, armonia sau contrastul culorilor, raporturile valorice.

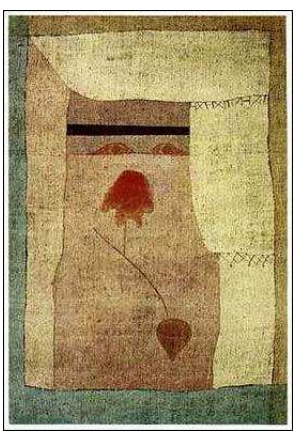
H. Maldiney are o părere asemănătoare atunci când consideră că abstracţia „consistă în a transforma formele care

[33] Gabrielle Buffet citată de E. Martineau în *Malévitch et la philosophie,* p. 52.

povestesc în *forme care spun*"[34]. Este mai important cum pictezi, şi nu ce pictezi.

> „Pictura este o artă a gândirii, a exprimării, a emoţiei, atât a creatorului cât şi a spectatorului, fie că aceste linii, forme şi culori au sau nu un raport cu reprezentarea lumii exterioare"[35].

E. Martineau consideră că Paul Klee, atât în lucrările teoretice cât şi în pictura sa, a făcut să apară clar *sistemul semnificativ* elementar al oricărei picturi, în timp ce P. Mondrian, după ce a asumat şi a depăşit codul general de reprezentare moştenit din Renaştere, a început să pună în evidenţă elementele plastice ale operei picturale numite „structuri elementare de semnificaţie picturală"[36]. Pentru E. Escoubas arta este „realizarea" picturii, „realizare" care presupune reducţia, suspendarea, abandonarea oricărei poziţii de existenţă[37]. Armonia secretă despre care vorbeşte Dora Vallier"[38], ca fiind elementul esenţial al orcărei opere poate fi întrevăzută încă



P. Klee, *Cântec arab*

[34] H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, L'Age d'Homme, 1973, p. 19.
[35] Léon Degand citat de E. Martineau, o. cit., pp. 52-53.
[36] E. Martineau, o. cit., p. 53.
[37] E. Escoubas, *L'espace picturale*, Encre marine, 1995, p. 109
[38] Dora Vallier, *L'art abstrait*, pp.10-12.

din perioade străvechi. Este suficiet să ne gâdim la numărul şi la proporţia de aur, structuri organizatorice pentru numeroase opere, din Antichitate până la P. Mondrian. Artele figurative ascund, sub formele naturale, universalul. Artistul abstract renunţă însă la aceste forme naturale, „forme accidentale create în dezvoltarea evolutivă a lumii, deoarece el are acces la formele arhetipale care sunt presupuse de toate celelalte variaţii trecătoare pe care le prezintă lumea naturală”[39]. Vorbind despre Kasimir Malevich, M. Brion crede că geometria i-a furnizat pictorului rus arhetipuri, însă esenţialul picturii sale constă într-o geometrie comandată de sentiment.

În concluzie, chiar şi artiştii preocupaţi de redarea cât mai fidelă a realităţii, îşi structurează operele după legi ale compoziţiei. Aceste legi cer ca imaginile de pe pânză să se organizeze după reţele de linii şi de forme geometrice care structurează spaţiul vizual. Dar această structură organizatorică a unui tablou este o structură abstractă. Ea nu trimite la nimic de ordinul fiinţării. Reţeaua de linii care dă armonie şi specificitate unei opere de artă rămâne invizibilă. Ea este esenţa artei, care, în arta figurativă rămâne ascunsă. „Secţiunea de aur”[40], „armătura dreptunghiului”[41] sau „armoniile muzicale”[42] sunt doar câteva dintre structurile utilizate în istoria artei pentru a organiza liniile de forţă ale

[39] Herbert Read citat de E. Martineau în *Malévitch et la philosophie*, p. 52.

[40] „Secţiunea de aur” structurată după proporţia de aur, 1,618…, a fost mult utilizată în Antichitate şi în Evul Mediu.

[41] „Armătura dreptunghiului” structurează compoziţia unei pânze după principalele linii şi forme care împart un dreptunghi, diagonale, mediane.

[42] „Armoniile muzicale” sunt modalităţi de structurare a pânzelor după secţiuni prealabil stabilite după echivalenţele făcute prin transpunerea în spaţiu a distanţelor existente între sunete în game muzicale. A fost mult utilizată în Renaştere.

unei opere. Sunt structuri şi principii abstracte prin definiţie, care reglementează şi dirijează orice vizibil artistic, vizibil care devine vizibil abia *după* şi *urmând* aceste structuri abstracte. În măsura în care orice pictură suportă rigorile unui astfel de ansamblu, putem spune că „orice pictură este abstractă”[43] şi că „abstracţia secolului al XX-lea nu este decât un caz particular, un caz extrem al creaţiei în general”[44].

Dar în spatele acestei structuri invizibile, tăinuită în arta figurativă şi dezvăluită în cea abstractă, nu se ascunde cumva un alt invizibil? Ce semnificaţii au aceste proporţii, linii, numere, raporturi, simetrii, analogii?

Un răspuns am putea găsi în concepţia antică, transmisă apoi în perioadă medievală, despre semnificaţia numărului. Pentru pitagoreici, numărul structura întreg universul, iar Augustin îl considera un gând al lui Dumnezeu. Proporţia se bazează pe numere. Dar numerele, pentru cei vechi, sunt uneltele de creaţie ale lumii, sunt principiile ei. Înseamnă atunci că şi canoanele artistice, antice sau medievale, care determină stricteţea proporţiilor, nu sunt născociri, invenţii ale omului, ci sunt descoperiri, revelări ale esenţei lumii. Artistul nu creează canonul ca pe o normă de frumuseţe, ci îl descoperă ca pe o structură deja existentă a lumii, creată o dată cu crearea lumii, revelând structura eternă a lucrurilor şi nu aparenţa lor[45].

---

[43] H. Matisse, *Ecrits et propos sur l’art*, éd. D. Fourcade, Hermann, 1972, p.252 ; citat de E. Martineau în *Malévitch et la philosophie*, p. 25.

[44] J.-C. Marcadé, *Qu’est-ce que le suprématisme?*, prefaţă la *Ecrits* de Malévitch, t. IV, Lausanne, L’Age d’Homme, 1981, p.18.

[45] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. 1, traducere de Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978, p.103.

*

Structura abstractă despre care vorbim poate fi văzută ca fundament al tuturor artelor, nu doar al picturii. Ea disimulează însă, la rândul ei, un alt invizibil, trimite spre o instanţă superioară care o transcende. În acest punct interpretarea poate din nou să ia două direcţii.

Prima ţine încă de interpretarea metafizică şi constă în a dezvălui în spatele legilor armoniei şi proporţiei, divinitatea[46], iar a doua ţine de gândirea fenomenologică şi consideră încă structurile acestea organizatorice ca pe nişte obiecte. În acest caz este nevoie de un al doilea nivel de abstractizare, o abstracţie de gradul doi, o „abstracţie supremă" cum o numeşte E. Martineau, pentru a elibera în totalitate arta de tara obiectualităţii.

În primul caz, arta abstractă poate fi văzută ca artă religioasă. Încă de la pitagoreici numărul era considerat de origine divină iar legile ce guvernau universul erau epifanii. Însăşi denumirile, „divina proporţie", „numărul de aur", mărturiseau credinţa că dincolo de aceste armonii se ascunde un invizibil pentru care ele sunt singura mărturie şi cale de acces. Dar nu doar structura organizatorică este cea care trimite la ideea că arta abstractă poate fi uneori asociată artei religioase.

[46] O interpretare a artei abstracte din perspectivă metafizică, după care arta este reprezentare a fiinţei, a esenţelor, întâlnim şi la Jean-Jacques Wunenburger, *Métamorphose du regard et transfiguration du réel dans la peinture abstraite*, în *Figures libres, Montrer l'invisible*, Actes de coloque de 18-22 mai 1992 organisé par l'Etablissement National d'Enseignement Supérieur Agronomique de Dijon, Editions Universitaires de Dijon.

Abstracţia pare mai capabilă decât arta figurativă, să exprime o profundă spiritualitate datorită eliberării de forma reprezentativă care împiedică atingerea esenţelor.

> „Figura este un suport, dar în acelaşi timp e şi o limită, şi *numai* eliberându-se de această limită abstractizarea poate să intre în comuniune cu sacrul şi să exprime, fără concesia făcută figurii, ceea ce este esenţialmente non-figurativ, adică o stare sufletească”[47].

Abstracţia „poate să evoce direct, imediat, adică fără intermediul acestei forme [figurative], stări afective şi emoţionale mai « pure » decât cele care împrumută această formă reprezentaţională”[48]. Sentimentul, dezvăluit ca esenţă în orice pictură, este o întoarcere spre absolut, spre religiozitatea pierdută. Acest sentiment pur nu este simpla emotivitate, nu este o reprezentare a unei lumi interioare, ci este un sentiment al absolutului care este resimţit ca o stare de vid.

Descifrarea artei abstracte, care nu evocă nimic şi care nu trimite la nimic, determină, după M. Brion, o stare de „vid” deoarece nu mai găsim nici un element indicator, nici o formă cunoscută. Manifestarea sentimentelor şi emoţiilor nu se mai împiedică de obstacolul figurii, iar formele abstracte redau, sau încearcă să redea, arhetipurile, proporţiile şi ritmurile care structurează totul, transcendenţa. A exprima această transcendenţă, acest *ganz Andere* în raport cu fiinţarea, este misiunea abstracţiei în artă. „Aproape peste tot, crede şi M. Brion, arta abstractă apare ca vehiculul perfect al conceptului

[47] M. Brion, *Arta abstractă*, traducere de Florin Chiriţescu, Ed. Meridiane, 1972, p. 64.
[48] *Ibidem*, p. 45.

spiritual, elementul de bază al oricărei reprezentări a sacrului"[49]. W. Worringer[50] apropie arta abstractă de religie.

Einfühlung est tendința panteistă a omului de a se contopi cu natura, este bucuria comuniunii cu lumea înconjurătoare exprimată în artă. Abstracţia însă i se opune total. Dacă artele de *Einfühlung* se caracterizează printr-o acceptare a naturii, a materialităţii, arta abstractă, specifică mai ales popoarelor orientale în concepţia lui W. Worringer, se alătură transcendenţei. Este arta care dezvăluie nevoia profundă a omului de a-şi afla temeiul în altă parte decât în lumea permanent schimbătoare. Dacă *Einfühlung* mărturisea încrederea omului în lumea exterioară. Abstracţia, aşa cum o concepe esteticianul german, exprimă profundul disconfort al orientalului în faţa fenomenelor lumii, apropiindu-se astfel de domeniul religios. Sentimentul angoasei, al anxietăţii spirituale determină necesitatea de a găsi un punct de sprijin în veşnica schimbare din jur. Smulgerea din sânul aparenţelor, al contingentului şi al iluziei determină apropierea de formele abstracte, universale, transcendente.

Pentru Kasimir Malevich suprematismul are o dimensiune spirituală, iar sistemul său „se îndreaptă spre un scop extramaterial, non-obiectiv"[51]. Arta este locul unirii cu divinitatea, ea realizează frumuseţea şi perfecţiunea.

> „Armonia lui Dumnezeu este în mine, vorbeşte Malevich în numele artei, (…) Peste tot eu depun coroana frumuseţii şi a armoniei. Pot să mă mândresc, deoarece îl am pe Dumnezeu, iar armonia este doar în mine, iar păcatul lipseşte armoniei. În

[49] *Ibidem*, p. 64.
[50] W. Worringer, *Abstraction et Einfuhlung*, L'esprit et les formes, Klincksieck, 1978.
[51] A. Nakov, prezentarea textului *Dieu n'est pas déchu*, în Malevich, *Ecrits*, Champs Libre, Paris, 1975, p. 358.

> mine este adevărata lume a oamenilor, în mine nu este nici închisoare, nici pedeapsă, nimic nu poate fi comparat cu mine deoarece eu am atins deja pe Dumnezeu”[52].

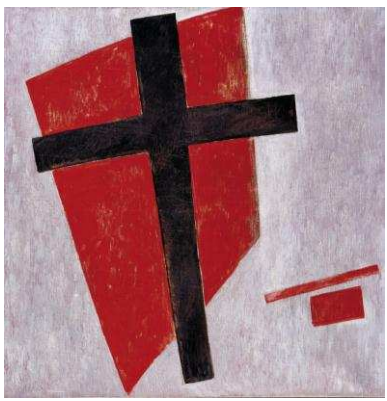
Ideea lui Malevich despre Dumnezeu este foarte aproape de concepţia despre divinitate din teologia apofatică. Dumnezeu este pentru pictorul rus „repausul, adică Dumnezeul eliberat de orice creaţie, în stare de repaus absolut. Nimic nu mai are nevoie de Dumnezeu, Dumnezeu nu mai are nevoie de nimic”[53]. El este cel ce îşi ascunde faţa, cel ce dispare în negrul absolut, în Nimic, el nu are o faţă „autentică”[54], vizibilă în felul vizibilităţii lumii, „căci dacă ar avea o faţă, indiferent cum ar fi calificată aceasta, atunci el nu ar mai fi, ar fi altceva. El este Chipul fără Chip”[55]. Această concepţie a lui Kasimir Malevich despre divinitate trimite la conceptul de *Gottheit* al lui J. Böhme sau la cel de *Străfund* din filosofia lui Meister Eckhart:

> „acel loc fără loc care (…) nu se află « nici în lume, nici în afara lumii », « nici în timp, nici în veşnicie », care nu are « nici înafară, nici înăuntru », care este Străfund pur şi simplu. Tocmai *plecând* de la acest Străfund, altfel spus, ieşind din el, Dumnezeu « Tatăl veşnic împrăştie plenitudinea şi abisul întregii lui Dumnezeiri»”[56].

---

[52] Kasimir Malevich, *Dieu n’est pas déchu*, în *Ecrits*, Champs Libre, Paris, 1975, p. 352.
[53] Ibidem, p. 355.
[54] Kasimir Malevich, *La Lumière et la Couleur*, citat de J.-C. Marcadé, în *Qu’est-ce que le suprématisme?*, prefaţă la *Ecrits* de Malévitch, t. IV, p.16.
[55] J.-C. Marcadé, *Qu’est-ce que le suprématisme?*, o. cit., p.16.
[56] A. De Libera, *Mistica renană, de la Albert cel Mare la Meister Eckhart*, Ed. Amarcord, Timişoara, 1997, p. 129.

Kasimir Malevich, *Suprematism,cruce roşie şi cerc negru*



Kazimir Malevich, Cmpoziţie suprematistă cu cruce neagră, 1920 -1922.

O a doua direcţie de interpretare a „invizibilului de dincolo de structurile abstracte" ar fi, aşa cum am amintit, cea fenomenologică. Considerând abstracţia ca fiind totala eliberare de contingenţă, deci de obiectualitatea lumii, interpretarea fenomenologică încearcă în primul rând să elimine din arta abstractă orice urmă a obiectului. În acest sens E. Martineau nu consideră arta abstractă ca fiind o reprezentare a lumii interioare, subiective, sau ca fiind o redare a unor relaţii între elemente, structuri compoziţionale, geometrice, constructive. Nici reprezentarea lumii interioare, nici redarea structurilor arhetipale nu eliberează în totalitate arta de lumea obiectului.

În primul caz abstracţia văzută ca redare a interiorităţii, a subiectivităţii nu reuşeşte o totală îndepărtare de obiectitate, deoarece lumea interioară poate fi considerată ca fiind la

rândul ei compusă din „obiecte ale simţului intern”[57]. Obiectele interne sunt obiecte ca toate celelalte, ceea ce înseamnă că exteriorizarea subiectivităţii nu abandonează complet lumea obiectului. Nici în ce de-al doilea caz, cel al reprezentării relaţiilor pure, a structurilor, a arhetipurilor, care trimit la Ideile platoniciene, nu putem vorbi de o renunţare totală la obiectivitate. Din această perspectivă E. Martineau consideră că, interpretată astfel, aşa zisei arte abstracte i se potriveşte mai degrabă denumirea de artă abstractizantă :

> „o artă care face mai degrabă abstracţie de exterior pentru a se consacra interiorului, de empiric pentru a prinde puritatea, de compoziţie pentru a izola forma, de sensibil pentru a atinge inteligibilul”[58].

Această interpretare a artei, crede filosoful francez, ţine de un concept al abstracţiei

> „elaborat pe de o parte de noetica aristotelico-scolastică (doctrina genezei conceptului plecând de la experienţa sensibilă sau de la extractul acestei experienţe), iar pe de altă parte de doctrina, de provenienţă nu mai puţin aristotelică, a fiinţelor matematice ca abstracte”[59].

Interpretarea fenomenologică este cea care permite eliminarea totală a obiectului din artă şi demonstrează, la rândul ei, faptul că abstracţia este fundament al întregii arte[60].

---

[57] Kant, A 342, B 400, *Critica raţiunii pure*, traducere de Nicolae Bagtasar şi Elena Moisuc, Ed. Iri, Bucureşti, 1994.
[58] E. Martineau, *Malévitch et la philosophie,* , p. 56.
[59] *Ibidem*, p. 56.
[60] În legătură cu această problemă, a se vedea şi articolele noastre, *Fenomenologie în artă,* în volumul *Confluenţa artelor*, Editura

„Orice artă este abstractă" - Interpretare fenomenologică

Apropierea între artă şi fenomenologie a fost iniţiată de E. Husserl, prin paralela între „fenomenologic" şi „estetica pură", paralelă pusă în evidenţă în *Scrisoarea* către Hofmannsthal[61]. Discipolii lui E. Husserl[62], continuă acest demers care se sprijină pe conceptul de reducţie, văzut ca element structurant atât pentru artă, cât şi pentru fenomenologie. Fenomenologia „pune între paranteze" existenţa lumii pentru a păstra, în urma reducţiei, donaţia pură, donaţia ultimă. Arta, începând cu secolul al XX-lea, cunoaşte, progresiv, un proces de eliminare treptată a unora sau a altora dintre formele care compun opera de artă. Începând cu impresionismul până la arta abstractă, reducţia, *épochè*, devine fir conducător pentru pictură. În impresinosm, formele obiectelor se pierd, se dispersează în fundal, iar culorile nu mai sunt cele locale, ale obiectelor, ci devin culori ale luminii. Cubismul sparge spaţiul însuşi pentru a elimina unicul unghi de receptare al unui obiect. Perspectiva este redusă în fauvism, iar arta abstractă renunţă la orice aluzie la lumea reală, pentru a rămâne doar cu forma şi culoarea. Această reducere se accentuează încă mai mult, o data cu arta contemporană, unde reducţia devine din ce în ce mai radicală. Se reduce opera de artă ca obiect vandabil, ca şi spaţiul expoziţional în *Land art*, se reduce intervenţia artistului

---

Artes, Iaşi, 2004, şi *Invizibilul ca esenţă a artei*, în volumul *Moartea artei?,* Editura Artes, Iaşi, 2005.

[61] citată de E. Escoubas în *L'espace picturale*, p. 97.

[62]Roman Ingarten aplică reducţia husserliană începând cu impresionismul până la arta abstractă.

asupra produsului finit, şi chiar obiectul artistic însuşi, în *Arta Conceptuală*, ajungându-se a fi considerată operă de artă simpla idee a artistului.

În afara acestei reducţii progresive în interiorul curentelor artistice, s-ar putea considera arta însăşi o formă de reducţie a lumii înconjurătoare, a realului, prin imaginaţia considerată „evadarea timpului în afara prezentului”[63]. Această despuiere treptată a artei de diferitele sale ancorări în lumea reală se constituie ca o întoarcere spre esenţa însăşi a actului artistic, esenţă care, pentru Ortega y Gasset, poate fi receptată corect, sau poate fi ratată. La fel cum, privind printr-un geam, putem vedea fie grădina din spatele lui, fie sticla geamului, şi în percepţia artistică privirea poate fie să se înşele, luând drept artă naraţiunea sau imitarea lumii vizibile, fie să facă abstracţie de orice aluzie la realitate, pentru a percepe arta însăşi. Arta abstractă este o formă de artă care oferă spre vedere doar arte însăşi, arta care nu mai este grevată de nici un fel de referire la vizibil.

Invizibilul ca esenţă a artei este şi ideea pe care o sugerează Henri Madiney atunci când analizează actul vederii, continuând iseea plotiniană a „locului” vederii: în actul vederii, subiectul este transportat acolo unde el vede sau obiectul este „văzut” în subiect? Această veche dispută între subiect şi obiect este rezolvată de H. Maldiney prin „găsirea” acestui „loc” al vederii la mijloc. Nici obiectul nu este transportat în subiect, nici subiectul nu se aplică obiectului, ci ambele se deschid unul spre celălalt în actul vederii. Separarea celor două este considerată o eroare de către filosoful francez, care crede că vederea se împlineşte într-o deschidere reciprocă a lumii spre subiect şi a subiectului spre lume. La dilema: „Suis-je là où je vois? Ou vois-je là ou je suis?”[64] răspunsul este că acest *là* este momentul

[63] E. Escoubas în *L’espace picturale*, p. 102.
[64] H. Maldiney, *L’art ; l’éclaire de l’être*, Comp’Act, 1993, p. 341.

concordanţei, al coincidenţei, „al reciprocităţii absolute între deschiderea mea spre spaţiu şi deschiderea spaţiului”… *Là* nu este „nici în lume nici în om”[65]. Realul însuşi se deschide în acest *là*. Ceea ce arta face vizibil este tocmai acest invizibil loc al deschiderii, acest *là*. Opera de artă devine evenimentul apariţiei, deschidere a unei lumi, şi se găseşte între fiinţare şi fiinţă, pentru că fiinţa nu se arată decât acolo unde fiinţarea îşi atinge desăvârşirea. Iar desăvârşirea fiinţării se împlineşte în opera de artă cu ajutorul formelor, culorilor, ritmurilor, gândite ca trăsături fundamentale ale existenţei. Ceea ce noi vedem privind un tablou este dispoziţia noastră, surpriza noastră, „vederea”noastră în faţa lumii. O operă de artă devine, în acest caz, pentru H. Maldiney, o „formă de expansiune în Deschis”[66].

Michel Henry consideră pictura ca o expresie a vieţii. Sentimentul vieţii este cel care trebuie trăit, simţit în faţa unei opere de artă. Iar acest sentiment este invizibil. Formele, culorile, compoziţia nu trimit la nimic altceva decât la ele însele, iar ceea ce trebuie să simţi privind lucrările de artă abstractă este ritmul, sunetul, vibraţia vieţii. Însă nu doar lucrările abstracte sunt capabile să transmită acest lucru. Ele o fac direct, deschis, dar, după M. Henry, acesta este de fapt scopul *tuturor* formelor de manifestare artistică. Chiar ascuns în spatele reprezentărilor lumii exterioare, sentimentul vieţii care se degajă din armonia formelor si culorilor pânzelor cu subiecte narative rămâne, după părerea filosofului francez, singura motivaţie a unei picturi. M. Henry ajunge astfel la certitudinea că „orice pictură este abstractă”[67].

[65] *Ibidem* p. 345.
[66] *Ibidem*, p.365.
[67] M. Henry, Le mystère des dernières oeuvres, în *Kandinsky*, de Jélén Hahl-Fontaine, p. 380.

Într-o interpretare fenomenologică, o operă, chiar dacă nu reprezintă nimic, sau mai ales dacă nu reprezintă nimic, oferă spectatorului ocazia să surprindă esenţa însăşi a artei. În faţa unei lucrări abstracte spectatorul nu recunoaşte nimic. El nu participă la spectacolul oferit de tablou. Singurul spectacol vizibil este spectatorul însuşi care priveşte. Tabloul cere să fie văzut, iar văzând un tablou, privitorul devine conştient de propriul său act al vederii. Am putea spune că în reducţia abstractă, în *épochè,* ceea ce rămâne este vederea pură. Această pură vedere este cea care face tabloul. Evidenţa vederii, esenţa vederii, faptul însuşi de „a vedea" nu se văd totuşi în mod natural, în atitudinea naturală. Pictura, pentru că nu dă nimic de văzut, face evidentă vederea însăşi[68].

Atât din perspectivă metafizică, cât şi din perspectivă fenomenologică am putea spune, o dată cu E. Martineau, că „arta, în esenţa ei privilegiată, este *transcendentă* operei ca lucrare"[69].

Ce este în acest caz arta abstractă? Dezvăluirea structurilor invizibile care creează armonia şi frumuseţea unui tablou. Este de asemenea dezvăluirea armoniei culorilor văzute în ele însele, fără legătură cu reprezentarea lucrurilor. Dar este şi altceva.

[68] E. Escoubas, *L'espace picturale*, Encre marine, 1995, p. 127.
[69] E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, p. 46.

Abstracţia în filosofie

Legătura dintre arta abstractă şi gândirea filosofică poate fi privită din două sensuri. Pe de o parte, pentru a avea acces la pictura abstractă gândirea trebuie şi ea să devină „mai abstractă": „pentru a aborda o gândire atât de « abstractă » ca cea a lui Malevich, gândirea însăşi, cu propriile sale resurse, trebuie să se facă astfel"[70]. Pe de altă parte, gândirea poate fi văzută ca o desăvârşire, ca o încununare a artei abstracte. Pentru a exemplifica acest al doilea caz, E. Martineau apelează din nou la arta lui Kasimir Malevich. Pictorul începe să-şi redacteze scrierile abia după încheierea celei mai importante perioade creative, după desăvârşirea suprematismului pictural, prin 1916, ceea ce îl determină pe filosoful francez să vadă în lucrările scrise un fel de continuare a celor pictate, şi nu o explicitare a lor: „se pare că prin pensulă nu se poate ajunge acolo unde se poate ajunge cu pana. Pensula este dezordonată şi nu poate atinge sinuozităţile creierului, pana e mult mai ascuţită"[71].

Pentru a înţelege gândirea pictorului rus, E. Martineau caută în tradiţia occidentală un tip de gândire „abstractă" care să-i poată servi drept paradigmă. Abstracţia carteziană, *abstractio mentis a sensibus*, care face distincţia între cunoaşterea senzorială şi cunoaşterea raţională, nu corespunde gândirii malevichiene care exclude „orice interpretare raţionalistă"[72]. Pictorul rus considera că trebuie să trecem de la „o singură raţiune" la „două raţiuni": „raţiunea

[70] *Ibidem*, p. 120.
[71] Malévitch, *Ecrits*, t. 1, p. 122.
[72] E. Martineau, o. cit., p. 124.

utilitară şi raţiunea intuitivă”[73]. Gândirea nu mai este „ceva prin intermediul căreia se poate reflecta asupra lucrurilor, adică se înţelege, se cunoaşte, se ştie, se poate, se fondează”[74], ci este doar „unul dintre procesele acţiunii excitaţiei care nu este cognoscibilă”[75]. În acest caz gândirea veritabilă este cea care este conştientă că operaţiunea de cunoaştere raţională nu mai este decât „un grad secund al vieţii”, în timp ce pe prima treaptă, cea mai importantă, stă emoţia, „excitaţia”. Orice interpretare raţională dată abstracţiei lui Kasimir Malevich este inadecvată.

E. Martineau afirmă, şi apoi demonstrează, că ceea ce înţelege Malevich prin raţiune intuitivă este de fapt acelaşi lucru cu ceea ce, în tradiţia filosofică occidentală, a fost cunoscut sub numele de abstracţie mistică. Aceasta din urmă, diferită total de ce se înţelege în general prin noţiunea de abstracţie transmisă pe linie metafizică, poate să se constituie ca un *analogon* privilegiat pentru înţelegerea gândirii pictorului[76]. Abstracţia în concepţia mistică este cerută de starea de contemplaţie şi face posibilă „cunoaşterea lucrurilor eterne şi incorporale”[77]. Dar nu doar ideea de cunoaştere superioară, ci şi cea de ruptură – rapt- este implicată în conceptul mistic de abstracţie care semnifică degajare, eliberare şi presupune contemplaţia: „O gândire abstractă (…) ar putea foarte bine să fie o gândire cu caracter contemplativ” văzută ca „o cunoaştere liberă”[78].

Întrebându-se ce este acel ceva ce este contemplat, E. Martineau constată, analizând textele medievale, că nu

[73] Malévitch, *Ecrits*, t. 1, p. 67, citat de E. Martineau, o. cit., p. 124.
[74] Malévitch, *Dieu n’est pas déchu*, citat de E. Martineau, o. cit., p. 124.
[75] *Ibidem*, p. 124.
[76] E. Martineau, o. cit., p. 125.
[77] Jean Gerson, citat de E. Martineau, o. cit., p. 125.
[78] E. Martineau, o. cit., p. 128.

Dumnezeu sigur reprezintă obiect al contemplaţiei, ci un principiu al unităţii: „obiectul contemplaţiei nu este un anume obiect privilegiat, ci toate obiectele *în* Dumnezeu *şi* Dumnezeu *în* toate obiectele”[79]. Obiectul contemplaţiei est unitatea lui Dumnezeu şi a creaturilor. Abstracţia contemplaţiei nu înseamnă renunţarea la lucrurile create şi retragerea în sine. Paradoxal, „tocmai datorită faptului că este abstractă, contemplaţia are de-a face cu ’totalitatea lucrurilor’, inclusiv cu Dumnezeu”[80].

Acest paradox este posibil pentru că în contemplaţie cunoaşterea sesizează lucrurile în esenţa lor, cunoscându-le „mai mult în Fiinţa divină decât în ele însele” şi cuprinzând dintr-o dată „ceea ce Dumnezeu este în sine şi ceea ce el este în creaturi”[81]. Aşa trebuie înţeleasă unitatea despre care se spune că este contemplată, iar a cunoaşte ’totalitatea lucrurilor’, a le cunoaşte în esenţa lor, a cunoaşte fiinţarea în totalitatea şi adevărul ei nu înseamnă că această gândire abstractă, contemplativă ar avea de-a face cu fiinţarea ca manifestare, ca superficialitate, ca apariţie capabilă de a fi sesizată prin simţuri. Cunoaşterea contemplativă a fiinţării în totalitatea ei nu se referă deloc nici la cunoaşterea perceptivă, senzorială şi nici la ceea ce ar putea fi cunoscut în acest fel, la lumea aparenţei şi a manifestării concrete. Contemplaţia depinde „de o prezenţă şi de o substanţă prealabile fiinţării (…) fiinţarea este *divinus effectus* (…) este ‘opera’ lui Dumnezeu”[82]. Ea cuprinde dintr-o singură privire unitatea lumii ca lume creată, „regimul divin al universului”[83]. Tot ceea ce este cuprins în privirea contemplativă este înţeles ca

[79] *Ibidem*, p. 133.
[80] *Ibidem*, p. 134.
[81] J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l’expérience mystique*, Alean, 1931, p. 374.
[82] E. Martineau, o. cit., p. 146.
[83] *Ibidem*.

fiind opera lui Dumnezeu şi nu rezultatul unei acţiuni constitutive înţeleasă în sensul conştiinţei husserliene.

Prin „totalitatea lucrurilor" nu se înţelege o totalitate cantitativă, un *pan* (*totum*) ci un *holon* (*salvum*), ceea ce trimite la conceptul german *das Heilige*, sacrul. Este vorba mai degrabă despre ceea ce medievalii înţelegeau prin *divin, Gottheit,* care se apropie de heracliteanul *daimon*[84].

În gândirea lui Malevich, care este tot o gândire de tip contemplativ, unitatea fiinţării va apărea sub denumirea de „excitaţie".

Abstracţia poate fi văzută şi ca mod de înţelegere a fenomenologiei (nu doar ca temei al artei). Afirmaţia că „prin punerea între paranteze a fiinţării, privirea devine liberă pentru fiinţă"[85], permite compararea reducţiei fenomenologice cu abstracţia. Ambele realizează o eliberare de fiinţare, ceea ce îl determină pe E. Martineau să considere că reducţia fenomenologică poate fi văzută ca un proces de abstractizare. El distinge două trepte ale acestei abstracţii. Prima este renunţarea la fiinţare, la atitudinea naturală, pentru a „intra în atitudinea fenomenologică"[86], şi are un sens negativ dat de termenul de „punere între paranteze". A doua este o treaptă superioară a abstracţiei, care nu mai are sensul de separaţie, de eliminare, ci de eliberare, de emancipare într-un sens pozitiv. Trecerea de la atitudinea naturală la cea fenomenologică, aşa cum apare ea în primul proces de abstractizare, nu este suficientă. Vorbim astfel de un al doilea nivel de abstractizare, un nivel superior, la care este supusă atitudinea fenomenologică la rândul ei. Această a doua abstractizare este o „eliberare în vederea a ceva" (se rendre

[84] *Ibidem*, p. 135.
[85] Declaraţie orală a lui M. Heidegger publicată de J. Beaufret în Dialogue avec Heidegger, Ed. De Minuit, 1974, p. 127; citată de E. Martineau, o. cit., p. 32.
[86] E. Martineau, o. cit., p. 32.

libre *pour*), este o Abstracţie[87] „totală" care implică „nu doar ruptură, ci şi de asemenea atragere, ridicare, răpire"[88].

Pentru E. Martineau problema abstracţiei este problema libertăţii, a eliberării, iar legătura între fenomenologie şi artă se realizează în acest sens. Eliberarea este atât statutul abstracţiei picturale, cât şi al fenomenologiei văzută ca filozofie radicală a eliberării:

> „în timp ce fenomenologia încearcă să *facă privirea liberă pentru fiinţă*, Abstracţia artistică intenţionează să *elibereze libertatea în vederea Nimicului…* fenomenologia pune problema adevărului *fiinţei,* abstracţia pune în discuţie libertatea *Nimicului*. Sau încă: fenomenologia tinde să facă liberă fiinţa în adevărul său, arta abstractă tinde să restaureze adevărul care este, pentru Nimic, libertatea sa incomparabilă"[89].

Înrudirea dintre filozofie şi artă nu rezultă dintr-o asemănare stilistică, superficială, ci dintr-o afinitate profundă şi obscură, cum o numeşte E. Martineau, şi care ţine de eliberarea care pune problema fiinţei sau a Nimicului[90].

---

[87] Majuscula este folosită de E. Martineau pentru a diferenţia această a doua treaptă de prima treaptă de abstractizare.

[88] E. Martineau, o. cit., p. 33.

[89] *Ibidem*, p. 48.

[90] Fiinţa şi Nimicul sunt atât pentru Hegel cât şi pentru Heidegger, acelaşi lucru. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, I. Buch, WW III, p. 74; traducere românească *Ştiinţa logicii*, tradus de D.D. Roşca, Ed. Academiei R.S.R., 1966, p. 64; citat de M. Heidegger, dans *Was ist Metaphysik ?* traducere românească *Ce este metafizica?* în *Repere pe drumul gândirii,* tradus de Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger, Editura Politică, Bucureşti, 1988, p. 48.

Vom încerca să demonstrăm că această afinitate profundă între fenomenologie şi arta abstractă ţine de faptul că ambele se înţeleg şi se împlinesc printr-o concepţie mistică. Pe de o parte fenomenologia ajunge să ia în discuţie experienţe şi fenomene de tipul revelaţiei, fenomene unde intuiţia depăşeşte într-atât conceptul încât aproape îl anulează, iar pe de altă parte arta abstractă se eliberează atât de radical de materialitatea obiectului, încât libertatea de a atinge Nimicul, despre care se vorbeşte acum în artă, trimite la *kenoza*, la vid, la tăcerea mistică.

III

Aportul fenomenologiei

Transcendenţa intenţională

Fenomenologia reprezintă pentru E. Husserl necesitatea de a se întoarce „la lucrurile însele" (*zu den Sachen selbst*). Fenomenele sunt aduse în câmpul vederii pentru a fi descrise în mod obiectiv. Pentru a ajunge la invariantul unui fenomen, la ceea ce rămâne dincolo de toate variaţiile sale, la esenţa sa (*das Wesen*), la *eidos*, E. Husserl aplică reducţia eidetică. Această reducţie la *eidos*, (reducţie fenomenologică sau transcendentală), reprezintă căutarea esenţei, a fiinţei fiinţării, înseamnă sesizarea fenomenului ca dat al conştiinţei. În actele conştiinţei transcendentale se constituie fiinţarea ca fiinţare. Vizarea intenţională nu este ceva exterior obiectelor (obiectelor conştiinţei, deoarece nu vorbim despre obiectele percepţiei naturale). Chiar în interiorul acestui raport, obiectul se constituie ca obiect, fiinţarea ca fiinţare. Această constituire la nivel transcendental este concepută în cele din urmă de E. Husserl ca viaţă a unui eu absolut.

În orice fenomenologie, transcendenţa este pusă între paranteze. Nu se discută despre ea, ea nu este subiect al chestiunii deoarece fenomenologia se ocupă de fenomenele date conştiinţei, în imanenţă pură. Singura perspectivă este cea a imanenţei, a conştiinţei, care, după E. Husserl, constituie obiectul. *Eul* transcendental, *eul* care rămâne după reducţie, este un eu constituant, un eu fondator.

Tot ceea ce se dă în mod originar în intuiţie este luat drept sursă a cunoaşterii, iar certitudinea este dată de trăirile

conştiinţei. Conştiinţa imanentă devine constitutivă şi capabilă de a da sens lucrurilor. Dar chiar şi E. Husserl distinge două imanenţe diferite.

Una dintre aceste două imanenţe este „imanenţa reală", iar cealaltă este imanenţa legată de intenţionalitate. Prima este „identitatea cu sine a conştiinţei, rămasă în sine", este conştiinţa care împiedică orice donaţie, deoarece ea închide, respinge „şi cel mai mic spaţiu" care nu este „ea în mod real sau conţinuturile sale reale"[91]. Realitatea externă, realitatea obiectivă, nu poate, în acest caz, să fie obiect al conştiinţei deoarece ea nu există în conştiinţă înainte de a fi dată. Iar a fi dat, a apărea pentru conştiinţă, înseamnă că acest lucru este distinct de conştiinţă. Dacă este conştiinţa cea care constituie obiectele, dar dacă nici un obiect nu parvine conştiinţei din exterior de ea însăşi, atunci conştiinţa nu se va constitui decât pe sine însăşi. Pentru a avea acces la lucruri, pentru ca lucrurile să poată fi date, trebuie ca această conştiinţă să se îndrepte în afara ei însăşi. Ea trebuie să devină o conştiinţă eliberată de solipsism pentru ca fenomenele să poată fi date.

Ajungem astfel la cea de-a doua imanenţă, imanenţa intenţională: „Privind mai îndeaproape, *imanenţa reală* se distinge totuşi de *imanenţa în sensul donaţiei în persoană (Selbstgegebenheit) care se constituie în evidenţă*"[92]. Această intenţionalitate a imanenţei indică faptul că „trăirile noetice, care aparţin esenţei sale, au o *intentio*, vizează (*meinen*) ceva, se leagă într-un mod sau altul de o obiectitate"[93]. Conştiinţa intenţională primeşte ceea ce ea vizează, primeşte obiectul intenţional. *A priori*-ul corelaţional guvernează imaginea dată în conştiinţă. Într-un oarecare fel, în regim de

[91] J.-L. Marion, *Etant donné,* pp. 37-38, tr. rom. pp. 75-76.
[92] Husserl, *Die Idee der Phänomenologie*. Fünf Vorlesungen, Husserliana II, 1973, p.5, 22-26; tr. fr. A. Lowith, Paris, 1970, p. 106.
[93] Husserl, *Die Idee* ... p.55, 12-13; tr. fr. p. 79.

intenţionalitate, imanenţa se inversează, se dublează: fenomenul nu rămâne imanent conştiinţei „decât pentru că mai întâi conştiinţa intenţională se face imanentă obiectului care apare”[94]. În acest caz donaţia este întotdeauna „cea a transcendenţei în imanenţă”[95]. Imanenţa în sensul intenţional este „o transcendenţă originală (…), o transcendenţă în sânul imanenţei”[96] deoarece „transcendenţa (…) este un caracter de a fi imanent care se constituie în sânul *ego*-ului »[97].

Din perspectiva transcendenţei, aceasta este lumea exterioară, lumea obiectelor sensibile, „naturale”. Această lume nu face parte din conştiinţă şi este redusă prin „punerea între paranteze”. Obiectele intenţionale (care nu sunt obiectele din percepţia sensibilă, ci donaţia lor în conştiinţă, după reducţie) cât şi trăirile conştiinţei, dau certitudinea absolută. Ceea ce este primit în conştiinţă din această lume redusă este transcendenţa imanentă. Certitudinea (aşa cum o concepea Descartes), îşi lărgeşte mult sfera, deoarece ea nu mai este dată doar de gândire, de datele logicii sau de esenţele matematice, ci şi de trăirile care afectează conştiinţa. Emoţiile, afectivitatea, intuiţia pot acum să fie concepute ca certitudini pentru cunoaştere.

Reducţia husserliană a lumii şi a subiectivităţii empirice lasă ca reziduu un eu pur şi o transcendenţă în sânul

[94] J.-L. Marion, *Etant donné,* p. 38, tr. rom. p. 77.
[95] *Ibidem*, p. 39, tr. rom. p.77.
[96] Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, I, § 57, Husserliana III, 1950, p. 138 ; tr. fr. P. Ricoeur*: Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Paris, 1950, p. 190 ; vezi şi J.-L. Marion, *Etant donné* p. 39, tr. rom. p. 77.
[97] Husserl, *Cartesianische Meditationen*, § 41, Husserliana I, p. 117, 3-5; tr. fr. M. de Launay et al., Paris, 1994, p. 132.

imanenţei care nu pot fi reduse. Extaza intenţională a conştiinţei în afara ei însăşi, care asigură posibilitatea oricărei cunoaşteri şi fereşte de solipsism, este transcendenţa intenţională, transcendenţa imanentă a obiectului. Transcendenţa imanentă nu poate fi redusă fără a distruge orice cunoaştere, deoarece ea joacă „un rol absolut esenţial”[98].

Fenomenologia husserliană face distincţia între două transcendenţe, cea a lumii şi cea a lui Dumnezeu[99]. Dumnezeu este „o fiinţă transcendentă în cu totul alt sens decât felul de a fi transcendent al lumii”[100]. Conceput de către Husserl ca un fundament raţional, Dumnezeu este transcendent atât lumii percepţiei naturale, cât şi conştiinţei „absolute”. El este un „absolut” dar „în cu totul alt sens decât absolutul conştiinţei”[101]. Transcendenţa lui Dumnezeu este pusă între paranteze, cum este pusă între paranteze transcendenţa obiectului în atitudinea naturală.

Rămâne totuşi transcendenţa intenţională a obiectului. Ea nu poate fi redusă : „Purificarea transcendentală nu poate semnifica excluderea oricărei transcendenţe, în caz contrar ar rămâne desigur o cunoaştere pură dar nu ar mai exista posibilitatea unei ştiinţe a unei cunoaşteri pure”[102].

Ceea ce ne interesează din această concepţie husserliană este în primul rând faptul că subiectul, *eul* transcendental, este un eu constituant (el constituie şi dă sens obiectelor

---

[98] Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie, I, Husserliana III, 1950, p. 138 ; tr. fr. P. Ricoeur*: Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Paris, 1950, § 58, p. 190.

[99] Husserl, *Ibidem*, p. 138 ; tr. fr., § 58, p. 191.

[100] *Ibidem*, tr. fr., § 58, p. 192.

[101] *Ibidem*

[102] *Ibidem*, tr. fr., § 59, p. 193.

conştiinţei), şi în al doilea rând, noţiunea de transcendenţă intenţională, faptul că transcendenţa nu poate să fie în întregime exclusă din imanenţă.

Transcendenţa ca „stare de aruncare"

În urma lui E. Husserl, M. Heidegger înţelege fenomenologia ca „ştiinţă a originii". Totuşi el nu mai păstrează distincţia subiect-obiect, deci dualitatea imanenţă-transcendenţă îşi schimbă sensul. Constatând îndepărtarea de fiinţă din metafizica occidentală, M. Heidegger încearcă să regăsească experienţa originară a vieţii din credinţa creştină. Această viaţă este „viaţa factică"[103] (cuvântul german *faktisch* înseamnă *real, efectiv* ; viaţa factică este viaţa reală, viaţa efectivă, viaţa faptelor), viaţa pe care Sfântul Augustin o numea „viaţa fericită"[104].

Această viaţă factică este luată ca origine pentru fenomenologie. Ea se surprinde pe sine în caracterul său originar şi „îşi creează propriul său sens fundamental atunci când se concepe pe sine în împlinirea sa[105]. Viaţa trăieşte situându-se într-o lume; „ea nu este un eu de la care pornind ar trebui mai întâi aruncate punţi către lucruri, ci este dintotdeauna viaţă în lume"[106]. Experienţa creştină originară a vieţii, pe care M. Heidegger încearcă să o regăsească, se îndeplineşte ca un eveniment neaşteptat. Gândirea obiectivantă nu poate atinge experienţa vieţii, deoarece viaţa

[103] Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, p. 24.
[104] Saint Augustin, *Confessiones*, , traducere de Gh. I. Şerban, Ed. Humanitas, 1998, p. 361 ; şi Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, p. 32.
[105] Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, p. 23.
[106] *Ibidem*, p. 24.

factică este o plenitudine, o desăvârşire care nu poate să fie obiectivată ca un conţinut şi nu poate să fie pusă în „faţa ochilor”.

În credinţa creştină, viaţa factică este „deschiderea – luminoasă” care este premisă, este anterioară oricărui act de cunoaştere ca act al vederii[107]. Această cunoaştere ca act al vederii a fost dependentă, după M. Heidegger, de reprezentare. Chiar „subiectul”, „spiritul”, „persoana” au fost înţelese în fiinţa lor plecând de la „fiinţarea inerţială”[108], au fost concepute ca reprezentabile, ca fapt-de-a-fi-înaintea-ochilor, ca prezenţă.

Dar, chiar pentru Heidegger, această modalitate de reprezentare poate oferi doar cunoaşterea fiinţării şi nu a fiinţei. Doar omul, în calitatea sa de *Dasein*, poate răspunde la întrebarea fiinţei. *Dasein*-ul este privilegiat printre toate celelalte fiinţări, deoarece doar el singur are o relaţie cu fiinţa (*ein Seinsverhältnis*) şi, o dată cu aceasta, o înţelegere a fiinţei (*ein Seinsverständnis*). A avea o relaţie cu fiinţa înseamnă, după S. Kierkegaard, a avea existenţă (*Existenz*). Fiinţa sau esenţa *Dasein*-ului este „existenţa”, iar „existenţialii” formează structura existenţei *Dasein*-ului. Aceşti „existenţiali” determină diferenţa esenţială între *Dasein* şi celelalte fiinţări caracterizate prin categorii. *Dasein*-ul are o triplă preeminenţă în raport cu celelalte fiinţări: 1) ontică, prin existenţa sa, *Dasein*-ul are o relaţie cu Fiinţa; 2) ontologică, *Dasein*-ul este cel care înţelege Fiinţa; 3) ontic-ontologică, înţelegând Fiinţa, *Dasein*-ul se înţelege pe sine însuşi şi înţelege toate celelalte fiinţări care nu sunt *Dasein*.

Faptul-de-a-fi-în-lume (*das In-der-Welt-sein*), conceput ca fapt-de-a-fi-împreună-cu-ceilalţi (*Mitsein*) şi sub forma grijii (*Sorge*), face parte din structurile fundamentale ale

[107] *Ibidem*, p. 35.
[108] *Ibidem*, p. 43.

Dasein-ului, existenţialii (transcendenţa). Lumea „naturală" a *Dasein*-ului este lumea „înconjurătoare" care nu este reprezentată de fiinţarea inerţială (*ein Vorhandenes*), ci de lumea fiinţării la îndemână (*ein Zuhandenes*), de uzualul care trimite spre un celălalt şi câştigă astfel o „semnificaţie". Lumea experimentată ca relaţie de trimitere şi de semnificare devine un domeniu al survenirii de sens. Fiinţarea acestei lumi este fiinţarea la îndemână a *praxis*-ului şi nu fiinţarea inerţială aşa cum aceasta se prezintă în atitudinea teoretică a reprezentării şi a acului vederii. A vedea fiinţarea ca inerţială, ca reprezentare pentru conştiinţă, caracterizează ontologia de la Parmenide până la F. Nietzsche. De acum înainte, consideră M. Heidegger, conştiinţa nu se mai poate concepe pe sine ca un act de reprezentare a unei fiinţări inerţiale. Conştiinţa trebuie „să-şi ia ca reper privirea interesată ce intervine în orice preocupare practică"[109]. Faptul-de-a-fi-în-lume implică o survenire, o stare de aruncare (facticitatea) şi un proiect (existenţa), şi îşi găseşte deschiderea într-o dispoziţie afectivă (situarea afectivă). Faptul de a fi aruncat (*Geworfenheit*) în fiinţare semnifică pentru *Dasein* că el nu este fondat pe un proiect conceput în mod liber de sine însuşi. „*Dasein-ul* este, dintotdeauna, remis "faptului că el este"»[110]. Faptul-de-a-fi-în-lume este un fapt de a fi situat afectiv. Înţelegerea este de asemenea situată afectiv. Această înţelegere situată afectiv este deschiderea *Dasein*-ului, faptul-de-a-se-afla-în-adevăr (*das In-der-Warheit-sein*). În faptul-de-a-se-afla-în-adevăr, fiinţarea care nu este *Dasein* se dezvăluie, iar *Dasein*-ul poate să se deschidă.

A avea acces la înţelegere şi a se afla în adevăr semnifică a avea un „sens" (*Sinn*). Sensul este un existenţial al *Dasein*-ului şi nu o calitate ataşată fiinţării. Sensul este lucrul-spre-

[109] *Ibidem*, p. 46.
[110] *Ibidem*.

care-se-face-depăşirea (*das Woraufhin*) prin proiect, este o posesie prealabilă (*Vorhabe*), o vedere prealabilă (*Vorsicht*) şi o înţelegere prealabilă (*Vorgriff*). Sensul înţeles în mod tradiţional ţine de fiinţarea inerţială, de gândirea logică ce enunţă şi judecă. Pentru M. Heidegger, sensul nu se dă într-o atitudine teoretică unde adevărul este dat de judecată, ci într-o înţelegere care rămâne deschisă în câmpul *praxis*-ului şi într-o lume care este un complex de semnificaţii. Sensul fiinţei *Dasein*-ului, esenţa sa, structura sa fundamentală care este grija (*Sorge*), poate să rămână ascuns dacă acesta, *Dasein*-ul, nu surprinde sensul autentic al faptului-de-a-fi-în-lume. El poate fi prins „în vârtejul acaparator a tot ceea ce este în lume", pregătindu-şi astfel „tentaţia permanentei sale căderi"[111]. *Dasein*-ul poate să se înşele în înţelegerea fiinţării şi în înţelegerea lui însuşi dacă el cade sub stăpânirea fiinţării şi înţelege totul din perspectiva unui lucru prezent, reprezentabil. El cade astfel sub dominaţia aşa zisei „lumi", devine inautentic şi uită faptul-de-a-fi-în-lume.

Din esenţa *Dasein*-ului face de asemenea parte faptul-de-a-fi-în-faţa-lui-însuşi, o pre-mergere spre moarte. Originea posibilităţii *Dasein*-ului se găseşte în imposibilitatea ultimă. Prin „apelul" conştiinţei (*der Ruf des Gewissens*), *Dasein*-ul „se cheamă pe sine la putinţa sa cea mai proprie de a fi"[112] şi îşi oferă înţelegerea culpabilităţii sale (*schuldig*). Faptul-de-a-fi-culpabil semnifică „a fi temei pentru o fiinţă determinată printr-un nu, adică temei al unei nimicnicităţi (*Grundsein einer Nichtigkeit*)"[113]. Nimicnicitatea ia naştere din faptul că *Dasein*-ul nu este autorul propriei stări de aruncare, care reprezintă totuşi temeiul său. *Dasein*-ul nu este stăpânul fiinţei sale. Posibilităţile sale se nasc dintr-o imposibilitate ultimă. Pentru a fi el însuşi, *Dasein*-ul trebuie să-şi asume

[111] *Ibidem*, p. 49.
[112] *Ibidem*, p. 50.
[113] *Ibidem*.

starea de aruncare, trebuie să fie acel temei pe care nu l-a aşezat el însuşi, şi pe care trebuie să-l accepte întotdeauna ca deja dat. *Dasein*-ul este determinat în acest caz de Nimic.

Conceptul de culpabilitate ţine la M. Heidegger de tendinţa de a da gândirii un „temei" ultim. Gândirea îşi ia ca premisă „Nimicul, iar în Nimic fiinţa, ca temei al său propriu"[114]. *Dasein*-ul este determinat de Nimic atât în general, în starea de aruncare, cât şi în special, în proiectul său concret. Proiectul este întotdeauna o alegere care implică o renunţare.

G. Liiceanu în *Despre limită* concepe omul ca pe cel care îşi primeşte esenţa. Tot ceea ce este el, datele sale fundamentale îi sunt date, primite, nu sunt stabilite de el însuşi. Asupra faptului însuşi de a fi, asupra faptului de a fi conştient sau asupra finitudinii sale, omul nu are nici o putere de decizie, chiar dacă ele constituie esenţa însăşi a fiinţei umane. Aceste date îi sunt „date", nu omul hotărăşte în privinţa lor. Există şi alte date pe care omul le primeşte fără alegere, chiar dacă poate să mai schimbe ulterior unele dintre ele. Este vorba despre corp, inteligenţă, sex, părinţi, naţiune, epocă sau locul naşterii. Apoi despre limbă, religie, nume şi chiar despre libertatea însăşi. Toate acestea formează fondul „intim-străin"[115]. „Intim" deoarece aceste date definesc esenţa însăşi a fiinţei umane, caracteristicile ei cele mai profunde. „Străin" pentru că nu omul alege şi decide asupra acestora. El le primeşte fără a fi consultat, ca pe ceva din afara lui.

Acelaşi paradox care relevă intimul „cel mai intim" al omului ca fiind totuşi cel mai străin de el îl întâlnim şi într-o conferinţă a lui V. Voiculescu în care acesta îşi mărturiseşte credinţa ca fiind ceva ce îi aparţine în modul cel mai firesc, venind din sine însuşi, şi în acelaşi timp ceva ce îi este dat, de

[114] *Ibidem*, p. 50.
[115] G. Liiceanu, *Despre limită*, Ed. Humanitas, 1994, pp. 13-24.

multe ori fără a vrea sau a conştientiza acest lucru, ceva aproape impus ca o necesitate, ca nevoia de a respira: „Multe din lucrurile pe care îmi cereţi să vi le destăinuiesc sunt nu numai fără putinţă de împărtăşire, dar îmi sunt chiar mie misterioase. Deşi ale mele, le simt inaccesibile”[116]. Este „altcineva sau nimeni”[117] care decide asupra acestor lucruri, iar acest „altcineva sau nimeni” este conceput de G. Liiceanu ca „vagul absolut”[118].

Pentru M. Heidegger, *Dasein*-ul este de asemenea determinat de Nimic, de Fiinţă, de ceva care nu este el însuşi şi totuşi îl hotărăşte în modul cel mai intim. Starea de deschidere a Fiinţei în deschis (*Da-sein*) se caracterizează întotdeauna prin Nimic. Acest Nimic, temeiul şi diferenţa radicală a oricărei fiinţări, poate să devină spaţiul sacrului[119], al divinului. Dar Nimicul este egal cu Fiinţa.

Fiinţa este cea care sălăşluieşte de fapt în centrul subiectului, în intimitatea cea mai profundă. Ceea ce este cel mai intim nu aparţine de fapt omului, subiectului. Michel Haar subliniază acest lucru atunci când discută problema esenţei omului la M. Heidegger:

> „Omul nu-şi aparţine în chip originar, dar aparţine deschiderii-luminatoare în care el poate doar să se găsească pe sine însuşi şi să se identifice cu sine. Omul nu se poate îndrepta către sine decât pentru că este « pus în libertate », lansat în ec-stazul Deschisului. Iată de ce « a reveni » la noi ca la condiţia noastră primară înseamnă a reveni la fiinţă.

[116] V. Voiculescu, *Confesiunea unui scriitor şi medic*, în Emil Pintea, *Gîndirea, antologie literară*, Ed. Dacia, Cluj, 1992, p. 437.
[117] G. Liiceanu, *Despre limită*, pp. 13.
[118] *Ibidem*, p. 144.
[119] M. Heidegger, *Scrisoare despre umanism*, în *Repere pe drumul gândirii*, pp. 334, 334.

> Aşadar fondul nostru cel mai intim şi cel mai constant ar fi fiinţa şi nu noi! Fiinţa ar fi individualitatea noastră non-individuală. Mai intim decât ceea ce îmi este cel mai intim, fără să fie totuşi a mea"[120].

Posibilitatea înţelegerii, „posibilitatea originară a reflexiei" proprii omului nu provin din subiect, ci din situarea *Dasein*-ului în *locul-de-deschidere* şi prin „includerea omului în fiinţă"[121].

Înţelegerea fiinţei *Dasein*-ului este echivalentă, pentru M. Heidegger, cu sensul Fiinţei (orizontul transcendental al problemei Fiinţei). Transcendenţa este depăşirea fiinţării în direcţia Fiinţei[122], „ieşirea *Dasein*-ului din captivitatea în care îl ţine fiinţarea, către deschiderea Fiinţei"[123]. Prin înţelegere, *Dasein*-ul se situează în deschisul Fiinţei. Prin actul transcendenţei, *Dasein*-ul trece dincolo de fiinţare, spre Fiinţă. De aceea el este fiinţare privilegiată, deoarece el singur are acces la înţelegerea fiinţei fiinţării şi la sensul Fiinţei.

Dar ce înseamnă această „înţelegere"? Fenomenologia heideggeriană nu mai pleacă de la intuiţia obiectelor şi de la conştiinţa constituantă. M. Heidegger vede înţelegerea ca pe un punct de plecare pentru restabilirea vieţii factice care se bazează pe complexul de semnificaţii al lumii. Fenomenologia heideggeriană devine un demers cu viaţa (*Mitgehen mit dem Leben*). Conştiinţa constituantă fenomenologică ar reduce viaţa ca pe ceva care nu s-ar oferi

---

[120] M. Haar, *Heidegger et l'essence de l'homme*, Ed. Jérôme Millon, 2000, în româneşte *Heidegger şi esenţa omului*, traducere de Laura Pamfil, Ed. Humanitas, 2003, p. 228.
[121] *Ibidem*, p. 228.
[122] Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, p. 54.
[123] M. Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 82.

conştiinţei în maniera unui obiect. Pentru a reconsidera viaţa, M. Heidegger pleacă de la înţelegere şi instituie astfel o „fenomenologie hermeneutică”.

Hermeneutica, ştiinţă a scopurilor şi a regulilor interpretării, este concepută mai întâi ca o ştiinţă a interpretării textului biblic. Al Sfintei Scripturi. În fenomenologie, hermeneutica nu desemnează metoda interpretării, ci interpretarea însăşi. Esenţa interpretării este dedusă din verbul grec ἑρμηνεύειν care înseamnă „a anunţa”. Fenomenologia hermeneutică anunţă, prevede, face să apară Fiinţa fiinţării, ea este scoasă la lumină, este dezvăluită. *Eul* transcendental husserlian devine, în fenomenologia hermeneutică, existenţă factică, existenţă la rândul ei hermeneutică. *Dasein*-ul este punct de plecare pentru această formă de fenomenologie, deoarece el este înţelegător-de-Fiinţă. În acelaşi timp el este cel căruia îi este anunţată Fiinţa proprie şi sensul Fiinţei, şi prin aceasta, Fiinţa oricărei fiinţări. *Dasein*-ul intră în cercul hermeneutic. El înţelege Fiinţa, dar în acelaşi timp această înţelegere îi este prevăzută, anunţată[124].

Prin înţelegerea sensului Fiinţei, *Dasein*-ul transcende fiinţarea spre Fiinţă. El ia locul *eu*-lui transcendental. El nu mai este un eu constituant, ci o existenţă factică: „starea de deschidere a acestei facticităţi (a faptului-de-a-fi-aruncat) este co-originară cu proiectul ce se deschide pe sine, cu

[124] Ananda K. Coomaraswamy (în comentariul la *Kaushîtaki Up* : III, 7) are o părere asemănătoare, afirmând că „les facultés sensorielles (indriyâni) sont souvent désignées comme des « souffles » (prânah) qui se meuvent de l’intérieur vers l’extérieur en direction des objets sensibles, lesquels ne sont compréhensibles que parce qu’ils sont préconçus” (Ananda K. Coomaraswamy, *L’Arbre inversé*, traducere din engleză de Gérard Leconte, Archè, Milano, 1984, p. 31).

înţelegerea”[125]. Situarea afectivă este starea de deschidere a *Dasein*-ului, este o structură fundamentală a faptului-de-a-fi-în-lume şi caracterizează toate domeniile. Chiar şi teoria, chiar şi ştiinţele sunt situate afectiv, sunt prinse într-un acord afectiv.

Pentru I. Kant, cunoaşterea transcendentală nu este cunoaşterea fiinţării, a obiectelor, ci cunoaşterea care se ocupă de modalitatea în care noi cunoaştem obiectele, *a priori*. Cunoaşterea transcendentală nu priveşte fiinţarea, ci posibilitatea unei înţelegeri preliminare a fiinţei. „Ea priveşte depăşirea, adică transcendenţa pe care o face raţiunea pură în direcţia fiinţării”[126]. Unitatea de esenţă a transcendenţei pune problema unităţii dintre gândire şi intuiţie.

Pentru M. Heidegger, transcendenţa lumii se dezvăluie plecând de la trei modalităţi ale fiinţării. Pentru obiectele caracterizate de faptul de a fi la îndemână (*das Zuhandene*), faptul-de-a-face-ca-ceva-să-funcţioneze se găseşte „« de la începutul începutului», prin privirea ambientală” [127], în fiinţarea ca unitate. Privirea-ambientală este condusă de o privire de ansamblu care, la rândul său, îşi primeşte „lumina” de la posibilitatea de fiinţă a *Dasein*-ului. *Dasein*-ul realizează astfel înţelegerea fiinţării, fiinţarea la îndemână îi este în acest fel aproape.

În ceea ce priveşte fiinţarea inerţială care corespunde unui raport teoretic (*das Vorhandene*), preeminenţa „vederii”[128] reglează orice activitate, iar intuiţia dirijează gândirea. Prin raportul teoretic, fiinţarea este „des-coperită *în unicul fel* în care o fiinţare poate fi des-coperită”[129]. Ştiinţa

[125] Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, p. 61.
[126] *Ibidem*, p. 69.
[127] M. Heidegger, *Fiinţă şi timp*, traducere de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, 2003, p. 471.
[128] *Ibidem*, p. 475.
[129] *Ibidem*, p. 481.

determină dezvăluirea fiinţării ca obiect, obiectivarea fiinţării. Această obiectivare este posibilă prin decizia *Dasein*-ului de a se afla în adevăr, care este o determinare a existenţei *Dasein*-ului. Pentru ca proiectul ştiinţific să fie posibil trebuie ca *Dasein*-ul să transcendă fiinţarea.

Atât obiectivarea, specifică fiinţării teoretice, cât şi privirea ambientală proprie fiinţării la îndemână presupun transcendenţa *Dasein*-ului. Transcendenţa *Dasen*-ului este temeiul neîntemeiat, este înţelegerea prealabilă a Fiinţei. O dată cu existenţa factică, văzută ca fapt-de-a-fi-în-lume, şi cu temporalitatea, *Dasein*-ului i se deschide o lume care face posibilă transcendenţa sa şi îi dă posibilitatea să se raporteze la celelalte fiinţări.

Al treilea tip de fiinţare este *Dasein*-ul însuşi, singura fiinţare capabilă să înţeleagă Fiinţa şi astfel să înţeleagă toate celelalte fiinţări. El este centrul întregii fiinţări deoarece fiinţarea la îndemână şi fiinţarea inerţială nu-şi obţin propriul statut decât în relaţie cu *Dasein*-ul. „Problema transcendenţei" nu se rezumă pentru M. Heidegger la întrebarea „cum poate un subiect să ajungă în afara sa însuşi, la un obiect" (unde suma obiectelor este identificată cu lumea). Adevărata întrebare este ce face posibilă întâlnirea fiinţării şi obiectivarea sa. Răspunsul este transcendenţa lumii, întemeiată în orizonturile ecstazelor: viitorul (*Dasein*-ul se caracterizează prin faptul-de-a-fi-în-vederea-sa), trecutul esenţial (faptul-de-a-fi-deja-în, faptul-de-a-fi-aruncat) şi prezentul (faptul-de-a-fi-în-preajma, unde este des-coperită fiinţarea). Lumea, ca unitate a orizonturilor temporale şi ca semnificativitate, este transcendentă. Ea trebuie să fie deja deschisă ecstatic pentru ca, plecând de la ea, fiinţarea să poată fi întâlnită. *Dasein*-ul, prin temporizarea orizonturilor ecstatice, este „în lume". Lipsa *Dasein*-ului determină lipsa

lumii[130]. Transcendenţa este deci pentru M. Heidegger, starea de aruncare a *Dasein*-ului, lumea de semnificaţii, orizonturile ecstazelor care fac posibilă înţelegerea fiinţării. *Dasein*-ul nu poate niciodată să fie stăpânul fiinţei sale proprii deoarece el se caracterizează printr-o transcendenţă fundamentală, faptul de a fi aruncat.

Ceea ce survine

Ideea că originile omului nu se află în sine însuşi, că el se primeşte pe sine din afara lui însuşi[131], sunt repuse în discuţie o dată cu fenomenologia lui J.-L. Marion. *Eul* transcendental husserlian, care nu se poate elibera în totalitate de transcendenţă, şi *Dasein*-ul, care-şi primeşte transcendenţa în faptul-de-a-fi-aruncat, devin pentru filosoful francez, *adonatul*, care este cel care recunoaşte că se primeşte pe sine însuşi de la ceea ce primeşte. Prin *adonat*, Jean-Luc Marion pune în discuţie problema donaţiei şi a receptivităţii. Adonatul depăşeşte subiectul, el nu mai este *eul* fondator care constituie fenomenalitatea după modelul obiectivităţii. Obiectele conştiinţei despre care vorbeşte Husserl nu acoperă, consideră J.-L. Marion, întreg domeniul fenomenalităţii care ar putea apărea conştiinţei. Fenomenologia husserliană nu a considerat ca demne de a fi problematizate decât fenomenele unde intuiţia şi conceptul sunt presupuse a fi aproximativ egale, fenomenele care se dau sub forma obiectivităţii. Dar există de asemenea, după cum afirmă filosoful francez, şi fenomene care nu se dau sub forma obiectelor, după adecvarea între concept şi intuiţie. Este vorba despre fenomenele unde intuiţia depăşeşte mult conceptul, fenomene

[130] *Ibidem*, § 69, pp. 484-485.
[131] J.-L. Marion, *Etant donné,* § 25-30.

saturate de intuiţie, paradoxuri, unde conceptul nu mai guvernează, ordonând datul, iar intuiţia nu poate să prevadă ceea ce va primi. Un astfel de fenomen saturat este arta.

În acest caz, filosoful francez consideră că fenomenalitatea poate avea trei figuri, după intensitatea donaţiei: există fenomene sărace în intuiţie, fenomene comune şi fenomene saturate.

Primele sunt fenomene caracterizate de intuiţia de tip formal, matematic sau categorial, logic. Aceste fenomene sărace în intuiţie au fost întotdeauna privilegiate de metafizică, datorită certitudinii date de inteligibilitatea conceptului. Dar fenomenele certitudinii epistemice abstracte nu pot fi considerate paradigme ale fenomenalităţii datorită deficitului lor radical.

Fenomenele comune se definesc prin relaţia dintre intuiţie şi intenţie, dintre intuiţie şi concept. Fie intuiţia, fie conceptul pot fi dominante în această relaţie, dar întotdeauna, când vorbim despre fenomenele comune, vorbim despre obiectivare. Aceste fenomene fac în general parte din categoria obiectelor tehnice.

În privinţa fenomenului saturat, intuiţia depăşeşte întotdeauna intenţia în aşa fel încât conceptul nu ajunge niciodată să ordoneze ceea ce intuiţia dezvăluie. Este vorba despre o intuiţie liberă (*intuitio vaga*) care nu vine *după* concept, ci îl precede, îl depăşeşte şi îl descentrează în aşa măsură încât vizibilitatea survine împotriva intenţiei, împotriva obişnuitului, împotriva vizării. Acesta este paradoxul care vine împotriva opiniei, a vizării. *Eul* intenţional nu mai poate să constituie, să sintetizeze intuiţia într-un obiect definit de un orizont. Sinteza care se împlineşte în acest caz, se împlineşte ca o sinteză pasivă, fără şi împotriva unui eu constituant. Această sinteză pasivă provine din non-obiectul însuşi şi îşi impune survenirea înaintea oricărei vizări active a *eului, eu* care îşi pierde rolul activ. El

nu mai poate decât să suporte pasiv acţiunea fenomenului care *se* arată anticipând orice vizare, eliberat de orice concept, într-un exces de intuiţie asupra intenţiei. Intuiţia vine în acest caz fără concept sau orizont, ea nu mai este prevăzută (aşa cum era cazul pentru fenomenele sărace în intuiţie sau pentru cele comune), ea depăşeşte orice limită şi orice orizont. Fenomenul saturat se constituie ca o paradigmă a fenomenalităţii. El este survenirea transcendenţei în imanenţă şi este deci imprevizibil, intolerabil şi insuportabil, depăşind orice relaţie şi orice cauzalitate, imposibil de a fi constituit sau privit[132].

Transcendenţa se dă asemenea fenomenului saturat. Acest fenomen este descris de J.-L. Marion plecând de la descrierea generală a fenomenelor în concepţiile lui E. Husserl şi I. Kant. Primul concepe fenomenul ca o adecvare între faptul de a apărea, subiectiv, şi ceea ce apare, obiectiv. Această corelare se organizează după cuplurile intenţie/intuiţie, semnificaţie/umplere, noeză/noemă. Evidenţa, adecvaţia perfectă făcută de către conştiinţă între intuiţie şi intenţie, rămâne ideală: „…idealul umplerii ultime”[133], deoarece „intuiţia îi lipseşte (aproape) întotdeauna (parţial) intenţiei, aşa cum umplerea îi lipseşte semnificaţiei. Altfel spus, intenţia şi semnificaţia depăşesc intuiţia şi umplerea”[134]. Excedentul de semnificaţie este dat de faptul că „…domeniul semnificaţiei e cu mult mai vast decât cel al intuiţiei”[135].

[132] *Ibidem*, pp. 309-317 ; tr. rom. pp. 353-360.
[133] Husserl, Logische Untersuchungen, VI, § 37, vol 3, p. 118, citat de J.-L. Marion în *Etant donné*, p. 267; tr. rom. p. 310.
[134] J.-L. Marion, *Etant donné*, p. 268 ; tr. rom. p. 311.
[135] Husserl, Logische Untersuchungen, VI, § 40, et 63, vol 3, p. 131, citat de J.-L. Marion în *Etant donné,* p. 268; tr. rom. p. 311.

Dar această *adecvare* a fost anterior gândită de către I. Kant, care definea adevărul ca *adaequatio*[136], egalitatea între concept şi intuiţie în producerea obiectivităţii. „Fără sensibilitate, nici un obiect n-ar fi dat, şi fără intelect, nici unul n-ar fi gândit. Gândurile fără conţinut sunt goale, intuiţiile fără concepte sunt oarbe. De aceea, e la fel de necesar să facem conceptele sensibile (adică să le atribuim un obiect în intuiţie) şi să facem inteligibile intuiţiile (adică să le punem în concepte). Aceste două puteri sau facultăţi nu pot nici să-şi schimbe funcţiile. Intelectul nu poate intui nimic, iar simţurile nu pot gândi nimic”[137]. Posibilitatea sau imposibilitatea fenomenului este stabilită, în regim metafizic, de jocul între concept şi intuiţie, de facultăţile de cunoaştere. Tot ceea ce apare trebuie să se supună raţiunii suficiente care singură face posibilă apariţia a ceea ce apare. Kant a acordat de asemenea un privilegiu, cum au făcut-o de altfel toate teoriile cunoaşterii, conceptului în faţa intuiţiei.

O dată cu „principiul tuturor principiilor”, fenomenologia husserliană declară că orice intuiţie donatoare originară este sursă pentru cunoaştere, cu condiţia de a nu depăşi limitele în care ea se dă. J.-L. Marion vede aici o dublă finitudine a instanţei donatoare, intuiţia. Mai întâi deoarece ea admite limite, şi în al doilea rând pentru că, pentru a dona, intuiţia trebuie să se înscrie în limitele unui orizont. Apoi o altă condiţie pusă unui fenomen, (în concepţia husserliană, criticată de filosoful francez) este de a *ni* se da, de a se da *nouă*. Rămâne întotdeauna posibilitatea ca un *eu* să fie constituant, transcendental, ca fenomenul să fie constituit plecând de la un *eu* şi printr-un *eu*.

Problema pe care J.-L. Marion încearcă să o pună fenomenologiei nu este posibilitatea apariţiei unui fenomen în

[136] Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 58/B82 ; J.-L. Marion, *Etant donné,* p. 270, tr. rom. p. 313.
[137] *Ibidem*, A 51/B76.

afara oricărui *eu* şi fără nici un orizont (situaţie care ar contrazice ideea însăşi de fenomenologie), ci posibilitatea ca fenomenele să se dea într-o donaţie intuitivă necondiţionată, fără limita unui orizont şi absolut ireductibile la un *eu* constituant. Ar fi vorba în acest caz de un fenomen care ar inversa condiţiile unui orizont (debordându-l şi neînscriindu-se în el) şi care ar inversa de asemenea şi reducţia (reconducând *eul* spre sine însuşi şi nu reducându-se la el)[138]. Filosoful francez crede că nu se poate judeca întreaga fenomenalitate după cazul fenomenelor sărace în intuiţie sau chiar a celor lipsite de intuiţie (J.-L. Marion demonstrează că există şi astfel de cazuri), aşa cum face tradiţia metafizică, de unde sunt excluse chiar şi fenomenele comune cum sunt viaţa, evenimentul istoriei, chipul celuilalt. Nu există doar fenomene unde intuiţia să fie sau în deficit sau egală cu intenţia. Există şi fenomene unde intuiţia debordează şi unde conceptul vine abia ulterior şi rămâne întotdeauna secundar. Trebuie să le restituim şi acestora dreptul de a fi considerate demne de a fi subiect al fenomenologiei. Cu atât mai mult cu cât ele se constituie ca fenomenul prin excelenţă, „necondiţionat (de un orizont) şi ireductibil (la un eu)"[139].

Aşa cum o arată J.-L. Marion, Kant însuşi a presimţit fenomenul saturat în doctrina ideii. Dacă pe de o parte „ideea raţiunii nu poate deveni niciodată o cunoaştere, pentru că ea conţine un concept (al supra-sensibilului) care nu poate fi niciodată dat pe măsura unei intuiţii", pe de altă parte „ideea estetică" nu poate nici ea să devină obiect al cunoaşterii, dar dintr-un motiv contrar: „pentru că este o intuiţie a (imaginaţiei) pentru care nu poate fi găsit niciodată un

[138] J. -L. Marion, *Fenomenul saturat*, în *Fenomenologie şi teologie* de J.- L. Chrétien, M. Henry, J. -L. Marion, P. Ricoeur, Criterion , Paris, 1992, traducere de Nicolae Ionel, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 85.

[139] J.-L. Marion, *Etant donné*, p. 265 ; tr. rom. p. 308.

concept adecvat”[140]. În acest caz conceptul este cel care lipseşte, şi nu intuiţia, care este orbitoare prin supraabundenţa determinată de slăbiciunea conceptului. Absenţa conceptului interzice chiar şi accesul la ideea estetică, deoarece niciodată vreun limbaj nu ar putea „să o atingă vreodată complet şi să o facă inteligibilă”[141]. Excesul de intuiţie este un exces de donaţie. Ideea estetică dă mult mai mult decât poate ordona conceptul, iar intuiţia depăşeşte orice reguli *a priori*. Ea nu se mai expune în concept, ci vine fără concept şi îl face pe acesta supraexpus, invizibil, ilizibil, prin exces de lumină.

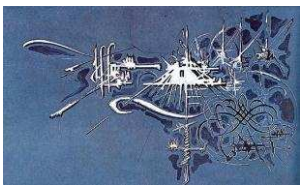
Surplusul de intuiţie asupra intenţiei, asupra conceptului, asupra vizării, îl determină pe J.-L. Marion să descrie fenomenul saturat plecând de la categoriile definite de Kant, dar inversându-le. Aceste categorii inversate vor determina o descriere a fenomenului saturat ca invizabil după cantitate, insuportabil după calitate, absolut după relaţie şi de neprivit după modalitate.

Imprevizibilul

După cantitate (suma părţilor), fenomenul saturat nu poate fi vizat. Aceasta ţine de caracterul său imprevizibil. El depăşeşte orice sumă a părţilor care sunt infinite, incomensurabile, nemăsurate. Părţile sale nu pot fi concepute ca o „sinteză succesivă”, care ar permite „prevederea unui agregat plecând de la suma finită a părţilor sale finite”, ci ca o „sinteză instantanee, a cărei reprezentare precedă şi o depăşeşte pe cea a evenimentelor componente, în loc să rezulte din aceasta potrivit previziunii[142].

[140] *Kant, Critica facultăţii de Judecare,* § 57,
[141] *Ibidem*, § 49.
[142] J.-L. Marion, *Etant donné*, p. 281 ; tr. rom. p. 324.

Un exemplu de un astfel de fenomen saturat este uimirea. Un altul pictura cubistă. Orice uimire vine fără nici o



George Mathieu, *Mercur*, 1969

George Mathieu**,** *Victoria de mâine,* 1963

previziune, fără nici o posibilitate de a face suma previzibilă a cantităţilor parţiale. Fenomenul „vine înainte de a-l vedea noi (…), înainte de noi. Noi nu îl pre-vedem, el ne pre-vine”[143].

Pictura cubistă este un alt exemplu. Pictorul nu mai reprezintă obiectul aşa cum îl vedem în permanenţă, adică aşa cum apare el însoţit constant de concept, de semnificaţie, de utilitate. Pictura cubistă dezvăluie o multitudine de aspecte ale obiectelor, exuberanţa şi explozia lor realizată în momentul absenţei raţiunii. Josul ia locul susului, dreapta se schimbă cu stânga, iar obiectele îşi arată toate faţetele, fără a mai respecta vreo lege a perspectivei, tocmai datorită acestei lipse a conceptului. Cubismul încearcă să arate toate posibilităţile vizibilului, infinitatea pe care nu o vedem efectiv.

Consider însă că exemplul cel mai concludent pentru fenomenul saturat îl reprezintă pictura lui Georges Mathieu (n. 1921). Ea îl exemplifică cel mai bine. Lucrul, realizarea lucrării pentru acest artist devine aproape un act teatral: în faţa unui public, pe o scenă, el pictează în câteva zeci de minute lucrări de mari dimensiuni, împroşcând pete şi dâre

[143] *Ibidem*, p. 282 ; tr. rom. p. 325.

largi de penson şi trasând linii cu ajutorul tuburilor de culoare pe care le storcea direct pe pânză. Totul era realizat cu o rapiditate extraordinară. Pictura se năştea sub ochii publicului şi ai artistului în acelaşi timp fără nici un fel de pregătire prealabilă şi fără nici o schiţă. Pentru acest pictor arta trebuie să fie eliberată de orice reflexie, de orice element conceptual: „cred că rapiditatea actului creator, spunea G. Mathieu, este una dintre cele mai importante condiţii ale picturii mele. Sunt convins că numai rapiditatea acţiunii ne îngăduie să sesizăm şi să exprimăm ceea ce dă seamă despre profunzimea spiritului, fără ca perceperea sa spontană să fie oprită sau modificată de un moment de gândire sau de o intervenţie raţională".

Aşadar pictura se împlineşte în afara oricărui concept. Această „estetică a vitezei" demonstrează că pentru artist nu pictura ca realizare finită este importantă, ci mai ales *procesul* prin care ea se realizează[144], faptul însuşi de a apărea, apariţia imaginii în planul material. Pictura este un fenomen care apare pur şi simplu, în afara oricăror reguli, a oricăror previziuni. Nu există nici un prealabil, nici un concept care să o anunţe. Ea se desfăşoară ca un surplus de intuiţie pe care artistul nu face decât să îl trăiască şi să îl materializeze pe pânză în chiar momentul apariţiei lui. Conceptul nu îşi mai are rostul deoarece arta izbucneşte, se iveşte în afara şi independent de el. Pictura devine pură apariţie în sensibil a invizibilului.

[144] S-ar putea vedea aici o asemănare cu automatismul psihic al suprarealismului. O analiză a invizibilului în suprarealism întâlnim şi la Maryvonne Perrot în articolul *Du visible à l'invisible: Dali et l'ivresse de l'image*, în *Figures libres, Montrer l'invisible,* Actes de coloque de 18-22 mai 1992 organisé par l'Etablissement National d'Enseignement Supérieur Agronomique de Dijon, Editions Universitaires de Dijon, p. 117.

Strălucirea orbitoare

După calitate, am putea vorbi despre diferite grade de intensitate a intuiţiei. Dacă pentru fenomenele comune sau pentru cele sărace în intuiţie, intuiţia fără concept este presupusă „oarbă", pentru un fenomen radical, cum este cel saturat, lipsa conceptului face ca intuiţia să devină orbitoare. Supraabundenţa intuiţiei face privirea incapabilă de a-i suporta intensitatea luminii arzătoare. Dacă nu vedem nimic, nu înseamnă că nu este nimic de văzut. Privirea este orbită de o strălucire orbitoare, ea nu suportă ceea ce vede, căci ceea ce se vede este copleşitor şi de nesusţinut. Nici o privire umană nu ar putea suporta intensitatea orbitoare a intuiţiei. Percepţia în acest caz nu se face decât într-o manieră negativă. „Cel pe Care nimeni nu-L poate vedea fără să moară, orbeşte mai întâi prin sfinţenia Lui, chiar dacă venirea Sa se vesteşte într-o simplă adiere de vânt subţire"[145].

Putem vedea această saturaţie după calitate şi în pictură, deoarece lumina, chiar dacă nu o recunoaştem întotdeauna, este subiectul principal al tablourilor. În general artiştii pictează lumina aşa cum o vedem, ataşată lucrurilor pe care le face vizibile. În lucrarea lui Turner, *Declinul Imperiului Cartaginei*, lumina apare ca atare, eclipsând toate celelalte personaje ale pânzei, care se dizolvă în obscuritate. Lumina soarelui nu poate să apară asemenea unui obiect, însă ea nu lasă să se vadă nici celelalte lucruri, nici ea însăşi. Potopul de lumină de pe pânză determină ochiul să se recunoască neputincios în a vedea ceva, el nu vede nimic altceva decât

[145] J.-L. Marion, *Etant donné*, p. 286 ; tr. rom. p. 329.

strălucirea orbitoare. Intensitatea datului depăşeşte gradul pe care o privire poate să îl suporte.

Vizibilitatea îi devine privirii imposibilă datorită limitelor ei care o fac incapabilă să primească nelimitatul.

John Mallord William Turner, (1775-1851), *Declinul imperiului Carthaginei*, 1815

Amploarea fenomenului nu este determinată de finitudinea privirii, însă aceasta din urmă determină cantitatea pe care o primeşte. Un fenomen este primit mai mult sau mai puţin în funcţie de posibilităţile fiecărei priviri.

Cred că această strălucire orbitoare a fenomenului saturat este comparabilă cu imensitatea luminii din momentul contemplaţiei lui Dumnezeu din tradiţia isihastă. Sfântul Simeon Noul Teolog vorbeşte în imnele sale despre această lumină necreată. Dacă vizibilitatea lui Dumnezeu poate fi dată într-un oarecare fel în această viaţă terestră, atunci ea ia forma unei lumini: „căci Dumnezeu este lumină şi asemenea unei lumini este contemplaţia sa". Dumnezeu este asemănat cu soarele care „luminează, nu e luminat; se arată luminând, nu primeşte lumină"[146]. În *Erosurile imnelor dumnezeieşti* Dumnezeu este ca un soare luminos şi cald care coboară în sufletele purificate pentru a le umple de prezenţa sa şi de inefabila sa consolare. Această lumină este pentru isihast lumina teofaniei, mai precis lumina de pe Muntele Thabor, lumina increată apărută în momentul transfigurării lui Christos. Această lumină nu este văzută în felul lucrurilor

[146] Sfîntul Simeon Noul Teolog, *Imnul* I (Z. 27), traducere de Dumitru Stăniloaie, în *Studii de teologie dogmatică ortodoxă*, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1990, p. 329.

vizibile, ea este *trăită*. Simeon Noul Teolog declară că trăieşte o lumină care nu aparţine acestei lumi.

> „Noi nu vorbim despre lucruri pe care le ignorăm, ci despre ceea ce cunoaştem noi depunem mărturie (…) Dumnezeu este lumină şi cel pe care El îl face demn să Îl vadă, Îl vede ca pe o lumină. Căci lumina sfinţeniei Sale precede Chipul Său şi este imposibil ca El să apară altfel decât într-o lumină”[147].

Asemenea fenomenului saturat, lumina lui Dumnezeu este comparabilă cu discul solar care nu poate să fie privit, iar cel care îndrăzneşte, este orbit.

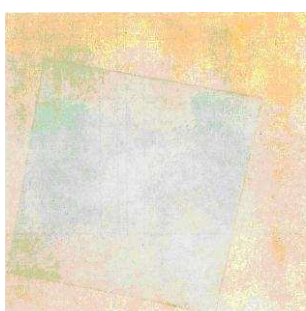
Fenomenul saturat, dat şi nu constituit de către conştiinţă, deci transcendent, regăseşte noţiunea de transcendenţă a lui Dumnezeu din teologia revelată, din teologia mistică a Bisericii creştine din Răsărit.

Lucrările lui Kasimir Malevich sunt, după părerea mea, un exemplu de fenomen saturat şi, în acelaşi timp, o mărturie a unei experienţe mistice. Lucrările lui dezvăluie imposibilitatea privirii de a surprinde şi de a suporta infinitul. În acest caz privirea nu mai vede nimic. Din acest motiv pânzele suprematiste ale pictorului rus nu oferă nimic de văzut. *Pătrat alb pe fond alb* este o lucrare care nu reprezintă nimic în plus faţă de ceea ce anunţă titlul: un pătrat alb care se distinge cu dificultate de fondul, de asemenea alb, pe care este pictat. Privirea este copleşită de acest alb, culoarea luminii, suma tuturor culorilor, care invadează totul. Pătratul,

[147] Sfîntul Simeon Noul Teolog, *Homélie LXXIX*, în traducere franceză citat de Philippe Sers în *Kandinsky, Philosophie de l'abstraction, L'image métaphysique,* Editions d'ArtAlbert, Skira, Genève, 1995, p. 57.

care ar trebui să fie subiectul tabloului, este aproape imperceptibil. El dublează prin culoare şi formă cadrul tabloului în aşa fel încât realizează un fel de tautologie vizuală. Forma şi culoarea fondului se regăsesc în forma şi culoarea pătratului interior. Privirea nu vede nimic altceva decât un cadru dublat, de aceeaşi culoare ca şi peretele pe care lucrarea este expusă. S-ar putea spune că privirea aproape că nu vede decât peretele, sau ceva asemănător. Totuşi ceea ce se vede nu este doar un perete. Există ceva acolo, însă intensitatea cu care acesta se dă îl face insuportabil pentru privire.

Fenomenul care se dă în tablou revelează un lucru ce copleşeşte şi depăşeşte orice limită a privirii. Infinitatea izbucneşte din tablou, privirea devine incapabilă să cuprindă ceea ce primeşte pentru că finitudinea ei nu poate să primească infinitul decât sub forma negativă a nimicului, a neantului, a orbirii. Scrierile lui Kasimir Malevich subliniază acelaşi lucru: lumina picturală este pentru el „ lumina care nu dă nici umbră, nici claritate, dar este totuşi strălucitoare, razele sale pătrund peste tot şi dau cunoaşterea fenomenelor care sunt ascunse tuturor celorlalte raze”[148].



Kasimir Malevich,
Pătrat alb pe fond alb, 1918

Însă nu doar arta lui Malevich suportă o astfel de interpretare. Arta în general poate fi văzută ca un fenomen saturat: dată, transcendentă, neconstituită de conştiinţă şi orbitoare prin intuiţie.

[148] Kasimir Malevich, *La lumière et la Couleur*, *Ecrits* t. IV, traduit par J.-C. Marcadé et Sylviane Siger, L’Age d’Homme, 1981.

După J.-L. Marion, tabloul în general (idolul) este un fenomen saturat după calitate datorită strălucirii orbitoare şi caracterului de nesuşţinut. Tabloul (idolul) se defineşte ca fiind vizibilul care blochează intenţionalitatea întorcând-o spre sine însăşi în felul unei oglinzi invizibile. În donaţia unui tablou, intuiţia depăşeşte constant conceptul. Aceasta face să nu putem pretinde niciodată că am văzut în mod definitiv un tablou. Vizibilitatea sa dezvăluie în permanenţă noi perspective, dar ascunde în acelaşi timp esenţa vizibilităţii sale. Opus operei de artă (unde conceptul, depăşit de intuiţie, nu îşi impune semnificaţia, deschizând opera spre o hermeneutică infinită), obiectului tehnic îi ajunge o singură privire pentru a fi văzut. Donaţia unui tablou în schimb, mă determină nu doar să îl văd, ci să îl revăd. El nu se dă niciodată în totalitate deoarece întotdeauna mai rămân şi alte lucruri de văzut. Aceasta demonstrează faptul că tabloul mi se dă întotdeauna mie, eu sunt cel care îl primesc de fiecare dată altfel datorită propriilor mele schimbări de orizont şi de concept. Multitudinea privirilor mele spre tablou (idol) fixează tot atâtea oglinzi invizibile ale mele. Tabloul mă dă mie însumi. El îmi dezvăluie conturul *eului* meu cu fiecare privire pe care o arunc asupra lui.

Depăşirea orizontului

După relaţie, fenomenul saturat este absolut. Caracteristicile sale sunt stabilite plecând de la contrariul definiţiei kantiene după care, în toate cazurile, un fenomen nu poate să se manifeste decât respectând unitatea de experienţă, deci necesitatea temporală şi conceptuală care se împlineşte prin recurs la analogie. Contrar, J.-L. Marion consideră că „analogiile experienţei ar putea să nu privească decât un segment al fenomenalităţii – fenomenele tipului de

obiecte constituite de ştiinţe, sărace în intuiţie, previzibile, exhaustiv cognoscibile, reproductibile - ,în timp ce alte straturi – şi în primul rând fenomenele istorice – ar face excepţie de la aceasta"[149]. Vom vorbi de fenomene dezlegate de orice analogie cu experienţa, cel puţin cu experienţa în sens kantian. Iar nu doar experienţa, ci şi orizontul sunt puse în discuţie. Dacă I. Kant vedea timpul ca pe un orizont în spatele fenomenului, J.-L. Marion încearcă, nu să se dispenseze de un orizont în general, ceea ce ar interzice orice manifestare, ci de a uza de acesta într-un alt mod, de a se elibera de autoritatea sa limitativă pentru a permite apariţia absolută a fenomenului. În apariţia unui fenomen saturat distingem mai întâi o primă fază în care intuiţia atinge limitele comune ale conceptului şi ale orizontului, iar saturaţia se împlineşte încă în interiorul unui orizont. Ea nu depăşeşte aceste limite, dar luptă împotriva lor invadând câmpul vizibilului şi făcându-l invizibil prin exces. În cea de-a doua fază, intuiţia depăşeşte orice limită a unui orizont. Ea nu se dispensează de orizont, însă unul singur nu este suficient pentru apariţia fenomenului saturat. El articulează mai multe, combină orizonturile, se dezvăluie în afara oricăror norme, în acelaşi timp în orizonturi esenţial distincte, chiar opuse. În această cheie trebuie să înţelegem opoziţia contrariilor. Principiul, ca fenomen saturat, se dezvăluie în registre perfect autonome, unde el se oferă vederii atât în întregime cât şi parţial, atât comprehensibil cât şi incomprehensibil. Această multitudine de orizonturi permite mai multe interpretări, până la o hermeneutică infinită. Într-o a treia fază, este posibil ca pentru un fenomen saturat, nu numai un orizont, dar nici măcar o combinaţie de orizonturi să nu mai fie suficientă pentru a primi absoluitatea fenomenului.

[149] J.-L. Marion, *Etant donné*, p. 290 ; tr. rom. p.334.

Multitudinea de orizonturi în care se arată fenomenul saturat al artei, determină o pluralitate de sensuri pe care opera o poate primi. Sensul este un fenomen care este primit într-un singur orizont. Non-sensul poate fi donaţia unui fenomen saturat după o multitudine de orizonturi. El primeşte în acest caz mai multe sensuri care pot fi chiar contradictorii.

Această donaţie a fenomenului saturat, a vieţii însăşi sub forme contradictorii a fost surprinsă din vechime în spaţiul oriental:

> „Călăuza divină constă în faptul că omul este adus la perplexitate (al-hairah) – în faţa Realităţii suprarаţionale, pentru ca el să ştie că existenţa este în întregime perplexitate (adică oscilaţii între două aspecte divine aparent contradictorii); or perplexitatea este instabilitate (în sensul de non-inerţie) şi mişcare, iar mişcarea e viaţă, astfel încât nu există inerţie, nici moarte, ci pură existenţă, fără absenţă”[150].

Acesta poate fi şi cazul artei. În concepţia heideggeriană, opera de artă este locul unei aparente contradicţii, deoarece ea este dezvăluire a adevărului. Dar „adevărul este ne-adevăr”[151]. Starea de dezvăluire a adevărului presupune şi opusul său, căci el este prezent în disputa originară între ascundere şi dezvăluire: „Orice operă de artă importantă se arată a fi inepuizabilă, ea lasă să se vadă adevărul ca o survenire care totodată se retrage fără încetare în inepuizabilitatea sa”[152].

---

[150] Ebn’ Arabi, *Înţelepciunea profeţilor*, traducere de Gheorghe Iorga, în *Călătorii cu limba tăiată*, Editura Conexiuni, 2001, p. 30.
[151] M. Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 75.
[152] O. Pöggeler, *Einleitung: Heidegger heute*, în “Heidegger”, hrsg von Otto Pöggeler, Köln/Berlin, Kiepenheuer & Wiitsch, 1970, ed.

Esenţa unei opere nu este de a fi o fiinţare, ci o dezvăluire a adevărului fiinţării. „Esenţa artei ar fi aşadar aceasta: punerea-de-sine-în-operă (*das Sich-ins-Werk-Setzen*) a adevărului fiinţării”[153]. Opera de artă deschide Fiinţa fiinţării. La originea operei de artă se află arta care, pentru a o înţelege, cere să nu ne împiedicăm de suportul său reic. Pentru a ajunge la esenţa operei este necesară o degajare de orice raport care trimite la altceva decât la opera însăşi. Ea trebuie să se elibereze pentru a putea subzista în sine însăşi (*zu seinem reinen Insichselbststehen*). Artistul însuşi devine un element aproape indiferent în raport cu opera, care îl depăşeşte şi îl transformă într-un simplu punct de trecere, pentru a lăsa creaţia pe primul plan. Deschiderea pe care opera o realizează, adevărul pe care ea îl dezvăluie, este de a „face vizibil invizibilul văzduhului”[154].

Opera se concepe ca o epifanie, ca loc al revelării divinului, deoarece ea nu este o simplă copie sau o reprezentare a zeilor, ci este „o operă care face ca zeul însuşi să fie prezent şi care, astfel *este* zeul însuşi”[155].

Propriu unei opere de artă este de a fi expusă. Dar această expunere trebuie înţeleasă cu sensul de *Aufstellung*, înălţare, îndreptare spre înalt, cu înţelesul de închinare şi slăvire. Transcendenţa lui Dumnezeu se dezvăluie atunci în opera de artă unde „sacrul este deschis ca sacru, iar zeul este chemat să pătrundă în deschisul prezenţei sale”[156]. O idee asemănătoare este şi cea care consideră că

II, p. 46; citat de Gabriel Liiceanu în nota 15 la traducerea *Originii operei de artă*, p. 104.

[153] M. Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 50.

[154] *Ibidem*, p. 56.

[155] *Ibidem*, p. 57.

[156] *Ibidem*, p. 58.

> „arta, creația este bucuria ce ’anunţă întotdeauna că viaţa a reuşit’[157], fiind un semn al prezenţei altului absolut în noi înşine[158]. Ceea ce îi este dat artei se apropie într-o privinţă de actul mistic: recunoaşterea nemijlocită a unei realităţi ultime, fie că o numim ’durată reală’ sau altfel. Cu fiecare din ele se tinde către o ’coincidenţă parţială cu efortul creator, cel care manifestă viaţa’. Iar acest efort creator …’vine de la Dumnezeu însuşi’[159]. Iubirea fără limită a ceea ce se arată ‚cu totul altfel” e regăsită acum ca bucurie simplă şi pură”[160].

Propriu unei opere de artă este de a expune o lume. Lumea nu este înţeleasă ca un cadru al lucrurilor existente, în sensul unui obiect care ar fi în faţa noastră (*Gegenstand*). Lumea este eternul non obiectivabil. „Prin faptul că o lume se deschide, toate lucrurile îşi capătă răgazul şi graba lor, depărtarea şi apropierea, amploarea şi puţinătatea lor”[161]. Chiar şi imensitatea în care graţia zeilor ni se dăruie sau ni se refuză este reunită în această deschidere a lumii.

În acelaşi timp însă, opera este determinată de materialitatea care o realizează, numită de M. Heidegger pământ (*das Erde*). Dar această materialitate nu este înţeleasă ca materialitate pentru un ustensil. În cazul unui obiect uzual, materialitatea este ascunsă de întrebuinţabilitate şi dispare în

---

[157] Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Felix Alcan, 1939, p. 212.
[158] Ştefan Afloroaei, *Studiu introductiv* la Henri Bergson, *Teoria râsului*, tr. de Silviu Lupaşcu, Institutul European, 1992, p. 16.
[159] Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Felix Alcan, 1939, p. 212.
[160] Ştefan Afloroaei, *Studiu introductiv* la Henri Bergson, *Teoria râsului*, tr. de Silviu Lupaşcu, Institutul European, 1992, p. 16.
[161] *Ibidem*, p. 59.

spatele acesteia. În opera de artă, suportul material nu este tăinuit de nici o funcţie utilizabilă, iar el apare în deschiderea proprie operei. Opera pro-pune (*Herstellen*) pământul. A ex-pune o lume şi a pro-pune pământul sunt cele două trăsături care formează o unitate în natura operei. În operă aceste trăsături realizează mai degrabă o „desfăşurare decât o stare de odihnă”[162]. Desfăşurarea, mişcare despre care vorbeşte M. Heidegger ne face să credem că cele două trăsături pot fi asemănate celor două sensuri pe care un fenomen le poate primi: faptul de a apărea şi ceea ce apare. Cele două sensuri realizează de asemenea un fel de mişcare şi de retragere în donaţia fenomenului.

Adevărul care se dezvăluie în frumuseţea operei de artă este analizat de M. Heidegger plecând de la conceptul grec de ἀλήθεια înţeles ca stare de neascundere a fiinţării. Rămasă negândită în gândirea greacă, esenţa adevărului ajunge să fie concepută în ultimele secole ca rectitudine a cunoaşterii obiectului. Adevărul din textul heideggerian nu este adevărul înţeles în acest sens restrâns, ca rectitudine, concordanţă logică, deoarece în această corectitudine starea de dezvăluire a fiinţării (ἀλήθεια) este întotdeauna *deja* presupusă. Starea de neascundere ca neascundere se dezvăluie plecând de la relaţia dintre Fiinţă şi fiinţare. Fiinţarea se găseşte poziţionată în Fiinţă şi rămâne aproape necunoscută, căci nu este un produs al activităţii sau al reprezentării noastre. Dincolo de fiinţare, dar precedând-o, în fiinţarea gândită în totalitatea sa, există un loc de deschidere (*eine Lichtung*) ca un centru deschis care „ nu este deci închis de jur împrejur de fiinţare, ci însuşi centrul care luminează încercuieşte – asemenea nimicului pe care abia dacă îl cunoaştem – întreaga fiinţare”[163].

[162] *Ibidem*, pp. 60-62.
[163] *Ibidem*, p. 67.

Acest loc de deschidere din sânul fiinţării nu este o scenă unde se petrece spectacolul fiinţării. Dimpotrivă, deschiderea, dezvăluirea fiinţării survine ca respingere ce ia forma ascunderii. Acest antagonism caracterizează esenţa adevărului ca stare de neascundere, deoarece adevărul este în acelaşi timp neadevăr. Acest paradox determină esenţa adevărului care este întotdeauna şi opusul său. *Coincidentia oppositorum* se împlineşte în această tensiune între luminare şi ascundere, care inspiră încredere şi în acelaşi timp neîncredere, şi unde fiinţarea „pătrunde pentru a se retrage apoi în ea însăşi”[164]. Această dispută originară survine în disputa dintre lume şi pământ care se împlineşte în opera de artă: „Frumuseţea este unul din felurile în care fiinţează adevărul”[165].

Analiza pe care M. Heidegger o face pentru a determina natura operei de artă, nu se rezumă doar la opera în sine, ci urmează firul conducător al operei puse în relaţie, văzută ca o operă făcută, lucrată, creată. Interogaţia coboară până la accepţia greacă a conceptului de τέχνη prin care era desemnat atât meşteşugul cât şi arta. Totuşi, filosoful german crede că prin τέχνη nu trebuie înţeles nici artă, nici meşteşug, nici ceea ce în zilele noastre înţelegem prin tehnică. τέχνη nu cobora arta la nivelul meşteşugului şi nici nu ridica meşteşugul la nivelul artei, deoarece ea nu era înţeleasă ca o împlinire practică. Termenul desemna o modalitate de cunoaştere, de a vedea, de a face prezent şi de a aduce la vizibilitate ceea ce altfel ar fi rămas ascuns. Este o dezvăluire care pro-duce şi aduce fiinţarea la prezenţa sa. Creaţia este acţiunea de a lăsa ceva să vină, să apară sub forma unui produs, iar opera devine survenire a adevărului. Însă

[164] *Ibidem*, p. 69
[165] *Ibidem*, p. 71.

> „în starea de neascundere, deci în adevăr, este prezent în acelaşi timp celălalt „ne", cel al unei duble interdicţii. Adevărul este prezent ca atare în opoziţia dintre locul de deschidere şi dubla ascundere"[166].

Deschiderea fiinţării aparţine Fiinţei, deoarece

> „Fiinţa face să survină din însăşi esenţa ei, spaţiul de desfăşurare al deschiderii (locul de deschidere al lui *Da*) şi îl pune în joc ca acel ceva în care orice fiinţare se înalţă în felul care îi e propriu"[167].

Instalarea adevărului în fiinţare face parte din esenţa adevărului; el nu există undeva în sine, pentru a se instala ulterior în fiinţare: „Adevărul nu survine decât prin instalarea sa în disputa şi în spaţiul de desfăşurare pe care el însuşi şi-l deschide"[168]. Abia o dată cu această instituire adevărul devine adevăr: „stă în esenţa adevărului aspiraţia către operă ca o posibilitate privilegiată a adevărului de a dobândi el însuşi fiinţă în sânul fiinţării"[169]. Esenţa adevărului aspiră către opera de artă, iar producerea devine operă de artă doar în măsura în care ea aduce deschiderea fiinţării, adică adevărul.

Faptul de a fi produs caracterizează atât opera de artă cât şi obiectul util. Cele două se deosebesc totuşi datorită survenirii adevărului. Dacă în ceea ce priveşte obiectul util, adevărul nu apare niciodată fără intermediere, în opera de artă adevărul survine şi face ca aceasta să *fie*, mai degrabă decât să nu fie. Chiar dacă acest fapt de a fi caracterizează toate

[166] *Ibidem*, p. 75.
[167] *Ibidem*.
[168] *Ibidem*.
[169] *Ibidem*, p. 76.

lucrurile, în privinţa obiectelor curente acest fapt este ocultat de caracterul de întrebuinţabil, de utilizabil, şi este trecut cu vederea ca un lucru obişnuit. În privinţa operei de artă, faptul însuşi de a fi este neobişnuit, deoarece aici este vorba despre caracterul de eveniment pe care opera îl pune în evidenţă. Constituindu-se întotdeauna ca un eveniment, opera dezvăluie unicitatea faptului că ea este[170].

Adevărul care se dezvăluie în operă nu-şi are originea în fiinţare. El se naşte din nimic (înţelegând prin nimic negarea oricărei fiinţări). În deschiderea pe care opera de artă o realizează în fiinţare totul este altfel decât în mod obişnuit, în percepţia naturală. Esenţa operei deschide un spaţiu unde tot ceea ce este, este radical diferit de fiinţare, spaţiu unde adevărul (născut din nimic) transformă tot ceea ce considerăm ca fiinţare şi ca obişnuit în nefiinţare şi neobişnuit. Acest loc al deschiderii fiinţării este Fiinţa[171]. Dar Fiinţa este neantul căci „Fiinţa pură şi Nimicul pur sunt unul şi acelaşi lucru”[172]. Abia situându-se în deschiderea Fiinţei cu ajutorul operei de artă, omul accede la fiinţitatea fiinţării, căci dezvăluirea Fiinţei îl fac să cunoască sensul totalităţii fiinţării; opera de artă dezvăluie sensul fiinţării (caracterul de util al ustensilului, de întrebuinţabil al obiectului)[173]. În mod asemănător, pentru *Dasein*, Nimicul este ceea ce face posibilă starea de revelare a fiinţării ca fiinţare[174]. Deci abia situându-se în deschiderea Fiinţei sau în Nimic, omul poate să aibă acces la sensul întregii fiinţări şi al fiinţării care este el însuşi.

---

[170] *Ibidem*, pp. 79-80.
[171] *Ibidem*, p. 86.
[172] Hegel, *Wissenschaft der Logik*, I. Buch, WW III, p. 74; tr. rom. *Ştiinţa logicii*, traducere de D.D. Roşca, Ed. Academiei R.S.R., 1966, p. 64.
[173] M. Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 84.
[174] M. Heidegger, *Ce este metafizica?* în *Repere pe drumul gândirii*, p. 44.

În acest moment al înţelegerii fiinţarea începe „să strălucească şi să cânte”[175]. Accesul la deschiderea Fiinţei sau la Nimic se face într-o stare afectivă care este efectul propriu operei de artă[176] sau angoasa (*Angst*)[177]. Prin opera de artă autentică, omul este smuls din cercul obişnuinţelor sale pentru a intra în realitatea pe care o deschide opera. Fiinţa omului trece astfel în adevărul Fiinţei[178]. Arta îl plasează pe om în relaţie cu Fiinţa permiţându-i să înţeleagă fiinţarea şi să se înţeleagă pe sine însuşi. Esenţa poeziei (M. Heidegger consideră că toate artele sunt caracterizate prin poetic) este actul întemeietor, ctitoritor (*Stiftung*) al adevărului.

„A ctitori” este înţeles în trei feluri : „ctitoria ca oferire a unui dar (*Schenken*), ctitorirea ca întemeiere (*Gründen*) şi ctitorirea ca începere (*Anfangen*)”[179]. Creaţia nu ţine de performanţa unui subiect suveran, ea est proiectul de a scoate la lumină ceea ce este ascuns, de a extrage şi de a expune lumea văzută ca relaţie existentă între *Dasein* şi starea de neascundere a Fiinţei. Creaţia nu este acţiunea restrânsă a unui eu, ea este actul de a lăsa să vină, de a elibera donaţia şi de a întemeia proiectul poetic ce-şi are originea în Nimic („în sensul că el nu-şi ia niciodată darul din realitatea obişnuită”[180]). Întemeierea, proiectul unei opere se defineşte prin imediatitatea unui salt (*Sprung*). Acest salt este un salt anticipativ (*Vorsprung*) deoarece tot ceea ce trebuie să vină, chiar dacă este încă ascuns, este totuşi deja depăşit de salt. Apariţia adevărului într-o operă survine ca un început, dar acest început nu este decât dezvăluirea a ceea ce deja există în ascuns. Ctitorirea ca început trimite spre sensul cercului

[175] M. Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 86.
[176] *Ibidem*, p. 86.
[177] M. Heidegger, *Ce este metafizica?* în *Repere pe drumul gândirii*, p. 46.
[178] M. Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 89.
[179] *Ibidem*, p. 89.
[180] *Ibidem*, p. 90.

hermeneutic unde înţelegerea precede vederea şi explicitarea care nu vin decât pentru a concretiza ceea ce deja exista în stare de ascundere.

Arta ca salt originar nu face decât să aducă la vizibilitate ceea ce cere o manifestare, şi care altfel ar fi rămas ascuns, adevărul. „În început este deja conţinut, ascuns, sfârşitul”[181].

Acest adevăr nu este prin urmare adevărul cunoaşterii ştiinţifice. El contrazice orice logică, deoarece este dezvăluirea fiinţării ca fiinţare, este adevărul Fiinţei. Când adevărul se instalează în operă, ea apare, iar această apariţie este frumuseţea care nu ţine de plăcere sau de vreun obiect al plăcerii. „Frumosul îşi are astfel locul în survenirea adevărului”[182].

Şi opera de artă din concepţia heideggeriană poate fi văzută ca un fenomen saturat. Arta este locul deschiderii, al dezvăluirii şi al adevărului. Dar acest adevăr este şi neadevăr. Arta nu răspunde unei logici ordinare, ea este, asemenea fenomenului saturat, contradictorie. Arta este evenimentul unei apariţii. Şi pentru Heidegger şi pentru J.-L. Marion, arta nu înseamnă produsul material, rezultatul, ci evenimentul, survenirea, apariţia însăşi în sensibil a fenomenului.

Chipul

După modalitate, fenomenul saturat este de neprivit. Dacă celelalte trei categorii determină, după Kant, obiectele în sine şi raporturile dintre ele, categoria modalităţii ţine de relaţia dintre obiect şi gândire. Această categorie cere, în regim kantian, ca obiectele să se acorde puterii de cunoaştere, acord care determină posibilitatea de a fi cunoscute cu titlu de

[181] *Ibidem*, p. 90.
[182] *Ibidem*, p. 94.

fenomene, de a fi cunoscute şi constituite de un *eu* transcendental. Apariţia fenomenelor sărace în intuiţie sau a celor comune, depinde deci de un *eu*, de o existenţă exterioară lor însele. Aceasta înseamnă că acestor fenomene le lipseşte autonomia fenomenală, ele nu se arată de la ele însele, ci se dau pentru o instanţă constituantă, se lasă constituite de ceva care le precede şi le prevede. Ele se constituie ca un răspuns la exigenţe exterioare şi anterioare lor.

Împotriva opiniei kantiene, J.-L. Marion se întreabă cu privire la posibilitatea apariţiei unui fenomen fără ca acesta să se „acorde" puterii de cunoaştere a unui *eu*. Un asemenea fenomen nu ar apărea deloc, datorită lipsei de obiectivare, ar fi răspunsul kantian. Totuşi filosoful francez susţine contrariul.

Fenomenele saturate de intuiţie nu se lasă privite asemenea unui obiect. Este vorba în acest caz de fenomene non obiectivabile, deci „de neprivit". Prin acest lucru nu trebuie să înţelegem că un astfel de fenomen nu poate fi văzut. Aceasta ţine de diferenţa între „a vedea" şi „a privi". „A vedea" (*voir*) nu înseamnă „a percepe" (*percevoir*), ci „a primi" (*recevoir*), a lăsa să vină ceea ce *se* arată de la sine, ceea ce *se* dă vizibilităţii după propria sa iniţiativă. Dimpotrivă, „a privi" (*regarder*) se dezvăluie ca *re-garder*, *garder*, « garder un œil sur… », a păstra vizibilul sub controlul privirii, transformând fenomenul într-un obiect vizibil după limitele unui concept, după iniţiativa privitorului şi pentru privitor, pentru *eu*. Privirea priveşte aşadar doar fenomenele care rămân supuse obiectităţii, adică fenomenele sărace în intuiţie sau cele comune. Excesul de intuiţie contravine obiectităţii datorită faptului că el nu se acordă condiţiilor unui *eu*. În acest caz rezultă că fenomenul saturat nu poate să fie privit. El este de neprivit şi oferă o contra-experienţă care se împlineşte împotriva tuturor posibilităţilor de experienţă, împotriva oricărei obiectivări. Ochiul nu *priveşte* supraabundenţa intuiţiei, ci o *vede*, o *primeşte* fără a

o constitui, „venirea" depăşeşte „venitul" iar aceasta se constituie ca un paradox[183].

Este un paradox, deoarece fenomenul nu mai este constituit de un *eu*. El nu mai vine într-un singur orizont, iar *eul* nu mai este cel care îi dă sens. Nu mai vorbim despre un eu constituant, ci despre un martor constituit, despre un martor al apariţiei fenomenului, martor pasiv care primeşte ceea ce îi soseşte şi *se* primeşte de asemenea de la ceea ce primeşte. *Eul* nu mai are iniţiativa constituirii, el ia doar iniţiativa de a pierde orice iniţiativă şi de a lăsa să vină fenomenul fără nici o posibilitate de a interveni. Fenomenul saturat se prezintă deci fără nici o condiţie de posibilitate. El apare cu adevărat ca un *în sine*, de la sine însuşi şi prin sine însuşi[184] şi se constituie în acest caz ca fenomenul prin excelenţă, ca normă pentru toate celelalte fenomene, sărace în intuiţie sau comune, care au fost întotdeauna determinate de condiţiile experienţei[185].

Icoana numeşte fenomenul saturat care se împlineşte ca invers al categoriei kantiene a modalităţii. Fenomenul icoanei nu se mai desăvârşeşte în relaţie cu un eu transcendental care să-l constituie şi să-l privească. Dimpotrivă, din privitor, eul devine privit, el nu mai priveşte, ci suportă privirea altuia. Icoana (chipul celuilalt) nu mai este spectacol pentru mine. Fenomenul saturat al icoanei devine de neprivit. Nu celălalt este cel care suportă privirea mea, ci eu sunt cel care simt greutatea privirii lui. Eu primesc atunci ceea ce mi se dă, primindu-mă astfel pe mine însumi de la privirea tăcută a icoanei.

---

[183] J.-L. Marion, *Etant donné*, tr. rom. pp. 342-245.

[184] „…das Sich-an-ihm-selbst-zeigende", Heidegger, *Sein und Zeit*, § 7, ; citat de J.-L. Marion în *Etant donné*, p. 305; tr. rom. p. 348.

[185] J.-L. Marion, *Etant donné*, pp. 292-305 ; tr rom. pp.335-348.

A interpreta lucrările pictorilor ruşi abstracţi, W. Kandinsky şi K. Malevich, din perspectiva icoanei îşi găseşte justificarea în influenţa pe care tradiţia creştină ortodoxă a avut-o în formarea acestor artişti. Pictura icoanelor este fondată pe tradiţia teologică ce are ca temei isihasmul. Lumina necreată despre care vorbeşte Sfântul Simeon Noul Teolog, lumină care constituie revelaţia ultimă a tainelor divine, este făcută vizibilă în pictura icoanei. W. Kandinsky şi K. Malevich cunoşteau bine această pictură, iar spiritul ei poate fi recunoscut în lucrările lor de mai târziu. F. Farago numeşte pictura lui Kasimir Malevich „icoană albă". Pictorul însuşi îşi definea pătratul ca „icoană goală şi lipsită de cadru"[186], iar expunerea lui, în „colţul roşu" în expoziţia „0,10" întăreşte această presupoziţie.

Precizăm acestea pentru a arăta că abstracţia tinde progresiv spre o transfigurare asemănătoare celei realizate de icoană. Atât în arta abstractă, cât şi în icoană imaginea nu dă aproape nimic de văzut. În arta abstractă este vorba despre o sărăcire progresivă a imaginii recognoscibile până în punctul unde ea nu mai oferă nimic. Nu este nimic de văzut într-o pânză abstractă.

În mod asemănător, în icoană nu imaginea este cea care trebuie văzută. Privirea traversează vizibilitatea obişnuită pentru a atinge ceea ce nu se vede, pentru a vedea invizibilul. Paradoxul icoanei întâlneşte aici paradoxul fenomenului saturat şi pe cel al revelaţiei. Nici fenomenul saturat, nici revelaţia, nici icoana, nici arta abstractă nu oferă nimic vederii în felul vizibilităţii unui obiect. Toate sunt imprevizibile şi orbitoare.

Fenomenul saturat (prin saturaţia non obiectivantă care trimite spre teologia mistică[187]), icoana şi arta abstractă (prin respingerea oricărei vizibilităţi comune, obişnuite) şi practica

[186] *Ibidem.*
[187] J.-L. Marion, *Etant donné*, pp. 332-340.

isihastă a contemplaţiei se întâlnesc într-un punct comun, revelaţia.

Arta ca revelaţie

Faptul că arta este revelaţie se dezvăluie şi din analiza cercului hermeneutic. Problemele existenţei umane şi existenţa umană în general presupune o structură circulară. În orice situaţie omul se comportă proiectiv şi găseşte în realitate ceea ce el a pus deja acolo.

> „A te concepe pe tine însuţi înseamnă a intra în cercul existenţei umane. Nu e vorba de un cerc vicios. Atâta vreme cât sinele autentic este originea şi scopul existenţei umane, aici nu este vorba de o simplă sau stupidă învârtire în cerc”[188].

O concepţie asemănătoare are J.-L. Marion care consideră că donaţia singură nu poate face nimic, deoarece ea nu apare decât o dată cu răspunsul la apelul ei. Participarea celui care primeşte este esenţială pentru cel care primeşte. Trebuie în primul rând să accepţi, să vrei să primeşti. Totuşi, chiar dacă noi refuzăm sau nu acceptăm donaţia, nu putem să ieşim din ea, pentru că ea

> „trasează poate cu creta, dar cu o linie de neşters, cercul hermeneutic cel mai riguros. Nu

[188] H. Jaeger, *Heidegger and the work of art*, in H. Jaeger, “Essays on German Literature 1935-1962”, Bloomington, 1968, p. 138; citat de Gabriel Liiceanu în nota 2 la traducerea *Originei operei de artă*, de M. Heidegger, p. 96.

> trebuie să intrăm aici, pentru că suntem deja mereu prinşi în el, dar nu trebuie să încercăm să ieşim, pentru că însăşi tăgăduirea lui ne reconduce înapoi în el"[189].

Arta, de asemenea, poate fi prinsă în acest cerc interpretativ.

Demersul lui M. Heidegger în analiza operei de artă este un demers în cerc: ceea ce este arta este dedus plecând de la opera de artă, iar ceea ce este opera de artă se dezvăluie pornind de la esenţa artei.

Cercul hermeneutic văzut ca pre-înţelegere a ceea ce urmează să fie înţeles, ca pre-vedere a ceea ce va fi văzut, se dovedeşte a fi valabil şi pentru apariţia artei. Într-o conferinţă ţinută la Atena în 1967, M. Heidegger arată în ce fel vizibilul artei presupune de fapt un prealabil, încă nevăzut. Premiza de la care pleacă filosoful german este protectoratul zeiţei Atena asupra artei, protectorat justificat prin calităţile zeiţei de *polymetis*, *glaukopis* şi *skeptomene*[190]. *Polymetis* este divinitatea „sfătuitoare în diverse ocazii". A sfătui presupune o anterioritate a cunoaşterii în faţa celui care este sfătuit şi are înţelesul de *vordenken*, „a gândi înaintea altuia", *vorsorgen*, „a purta de grijă înaintea altuia"[191]. Originea artei este strâns legată de natura de *polymetis*, de sfătuitoare a Atenei. Tot ceea ce oamenii fac, pro-duc, pun în operă, a fost deja pre-văzut, sfătuit, gândit de către divinitate. Întreg domeniul lui τέχνη stă sub îndrumarea zeiţei pentru că orice producţie, orice fabricaţie, orice creaţie presupune un prealabil şi un

[189] J.-L. Marion, *Etant donné*, p. 423; tr. rom., p.469.

[190] M. Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens*, în volumul *Distanz und Nähe*, ed. Petra Jaeger şi Rudolf Lüthe, Würzburg, Königshause + Neumann, 1983, p. 11; citat de G. Liiceanu în *Despre limită*, pp. 184-192.

[191] *Ibidem*, p. 185.

consecutiv. Acest fapt dezvăluie că orice realizare, orice împlinire presupune anterioritatea unei gândiri, a unei imaginaţii, a unui proiect. În tot ceea ce înseamnă τέχνη, o formă invizibilă trece într-o realizare vizibilă. Deci şi artele respectă acest raport între „ceea ce este încă invizibil" şi vizibilitatea ulterioară a operei. Este vorba aici despre o primă treaptă în care manifestarea formei materiale este întotdeauna precedată de o „privire-prealabilă" (*Vorblicken*), o privire interioară care „trimite spre formă" şi care este cea care „dă măsura"[192].

Artistul este cel care posedă ideea şi forma operei înainte de vizibilitatea sa, înainte ca ea să prindă o formă concretă. Ea este încă în domeniul nevăzutului, deoarece nu este decât o privire prealabilă, invizibilă. Influenţa pe care o are zeiţa se dezvăluie pentru a doua oară în evidenţa şi claritatea privirii prealabile, care se dau sub forma unei iluminări. De aceea Atena este şi *glaukopis*, cea care dă strălucire şi luminează arta pentru a avea o vedere prealabilă. *Glaukos* înseamnă „strălucitor", iar *glaux* este bufniţa. Atena are ochi de bufniţă care strălucesc şi luminează în noapte, făcând „vizibil ceea ce altminteri e invizibil"[193].

Arta este inclusă în acest circuit. Există întotdeauna un prealabil care precede forma materială, o idee invizibilă a artistului, idee care anunţă viitoarea vizibilitate a operei. Dar această idee nu aparţine artistului. El o datorează zeilor, zeiţei protectoare care dă lumină şi strălucire gândurilor artistului care, din această cauză, este un τεχνίτης, este cel care aduce la prezenţă ceea ce nu se vede încă.

Cea de-a treia ipostază a zeiţei era Atena *skeptomene*, „ cea care meditează". M. Heidegger face aici apel la un relief

[192] *Ibidem*, p. 186.
[193] *Ibidem*.

votiv al muzeului Acropolei, relief ce o reprezintă pe Atena privind meditativă o piatră de frontieră, o limită.

Pentru a clarifica relaţia dintre artă şi limită la M. Heidegger, Gabriel Liiceanu trimite la *Introducere în metafizică*, scrisă în 1935. Conceptul grec de limită nu avea o accepţie negativă, nu era înţeles ca o lipsă. Textul heideggerian descrie Fiinţa ca fiind situarea fermă şi constantă, dar pentru atingerea acestei situări, fiinţarea trebuie să-şi atingă limita.

Limita nu este în acest caz un scop, o „ţintă de atins", ci un „capăt", un „sfârşit". „Sfârşitul" nu este înţeles în sens negativ, ca şi cum ceva nu ar mai putea merge mai departe şi se opreşte, ci în sens pozitiv. „Sfârşitul" (*Ende*) este o „sfârşire" (*Endung*) în sensul de „sfârşire plină", desăvârşire (*Vollendung*). „Limita şi sfârşitul reprezintă acel ceva prin care fiinţarea începe să fie"[194]. Limita nu este deci o limitaţie, ci o deschidere spre Fiinţă, condiţia prealabilă pentru participarea la Fiinţă.[195]. Atingerea limitei marchează intrarea în Fiinţă. Raportul între limită şi Fiinţă este un raport paradoxal, ceva trebuie mai întâi să se sfârşească, să se împlinească pentru a începe mai apoi să fie. Sfârşitul este de asemenea început. Opera de artă trebuie să îşi atingă şi ea limita pentru a începe să fie, pentru a intra în Fiinţă.

> „Privirea zeiţei Atena *skeptomene* este îndreptată asupra limitei. Dar nu asupra limitei pe care o vedem cu toţii privind obiectele din jur. Privirea Atenei vede limita încă-nevăzutului, în virtutea căreia obiectul vizibil (opera) va deveni ceea ce el

[194] M. Heidegger, *Einfûhrung in die Metaphysik*, dans *Gesamtausgabe*, vol. 10, Frahkfurt am Mein, Klostermann, p. 65 ; cité par G. Liiceanu dans *Despre limită*, Humanitas, 1994, p. 188.
[195] G. Liiceanu, *Despre limită*, Humanitas, 1994, p. 189.

> este. Ea priveşte către lucrul încheiat înainte ca acesta să înceapă să fie"[196].

Opera de artă poate să se încadreze într-un circuit asemănător circularităţii dintre înţelegere şi explicitare. Forma materială este precedată de o formă invizibilă a cărei claritate şi iluminare nu ţin de fiinţare. În acelaşi timp desăvârşirea, limita formală pe care opera trebuie să o primească, îi asigură intrarea în Fiinţă, o reîntoarce la originea imaterială din care s-a născut.

În privinţa modalităţii în care o operă trebuie privită, M. Heidegger afirmă că orice atitudine curentă, orice activitate, apreciere, cunoaştere sau percepţie obişnuite trebuie să fie abandonate pentru a putea rămâne în adevărul care survine prin operă. A lăsa opera să devină operă este numită păstrare-adeverire a operei (*Bewahrung*), iar cei care primesc opera sunt păstrătorii-adeveritori. Aceştia sunt indispensabili, deoarece opera nu devine operă decât raportându-se la aceşti receptori. A fi păstrător al adevărului, a te situa în interiorul operei cere din partea celui care priveşte o lucrare un fel de „ştiinţă a fiinţării"[197] care este un act de voinţă şi nu o simplă cunoaştere sau reprezentare. Această voinţă nu e voinţa unui subiect, ci eliberarea din închiderea fiinţării şi pătrunderea (*Sicheinlassen*) extatică a *Dasein*-ului în deschiderea şi dezvăluirea fiinţei. Este în acelaşi timp o închidere (*Entschlossenheit*) şi o depăşire de sine. A vedea o operă, a fi păstrător-adeveritor înseamnă a avea o viziune (*Gesehen-haben*) care nu are nimic în comun cu diferitele competenţe minore care derivă din degustarea părţilor formale, calităţilor superficiale ale operei[198].

[196] *Ibidem*, p. 191.
[197] M. Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 81.
[198] *Ibidem*, p. 82.

Opera nu este o invenţie a artistului, ci o dezvăluire a adevărului, ea este invizibilul făcut vizibil. Sensibilitatea artistului nu reacţionează decât la ceea ce îi este transmis, la ceea ce îşi cere dreptul de a accede la vizibilitate.

Operele de artă ale secolului al XX-lea pot fi un exemplu pentru faptul că ele nu aparţin artiştilor, nu sunt simplele lor născociri, ci se nasc dintr-o necesitate interioară de a transmite ceea ce artistul primeşte la rândul său.

Că arta este „unică şi eternă revelaţie" [199] se dezvăluie şi în credinţele pe care artiştii le-au mărturisit hârtiei. Într-unul din textele sale, *Dieu n'est pas déchu*, Malevich spunea : „În vastul spaţiu al sărbătorii cosmice, eu am construit lumea albă a inobiectivităţii suprematiste ca manifestare a Nimicului eliberat"[200]. Ce înseamnă în acest caz „manifestarea Nimicului eliberat"? Cum trebuie înţeleasă această „manifestare"? Pare evident că artistul nu îi atribuie semnificaţia cu care termenul este folosit în mod curent, şi anume aceea de apariţie accesibilă percepţiei senzoriale. Care ar putea fi percepţia senzorială a nimicului?

E. Martineau încearcă să elucideze sensul pe care îl are cuvântul în acest fragment. Analiza sa caută momentul în care această noţiune a pătruns în gândirea occidentală şi constată că până la începutul secolului al XIX-lea termenul era întâlnit mai mult sub o interpretare teologică. Pentru Goethe manifestarea era echivalentă cu apariţia şi cu revelaţia. La Hegel nu mai există această echivalenţă, iar conceptul este pus în relaţie cu voinţa. Pentru Schelling în schimb, manifestarea este revelaţie, iar „conţinutul" manifestării este esenţialmente unul inobiectiv. Manifestarea este proprie doar

[199] Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, éd. W. Schulz, Hambourg, Meiner, 1957, p. 281 şi 286; citat de E. Martineau, *Malévitch et la philosophie* p. 16.

[200] Kasimir Malevich, *Dieu n'est pas déchu*, în *Ecrits*, prezentate de A. Nakov, Champs Libre, 1975, p. 331.

non-obiectivităţii, obectivitatea lipseşte acolo unde este vorba de manifestare, iar ceea ce se manifestă, tocmai pentru că se manifestă, nu poate niciodată deveni obiect. Arta este, în această perspectivă, apariţia „inobiectivităţii absolute". Trimiterea care se poate face în acest sens la „lumea lipsită de obiect" a lui Kasimir Malevich pare evidentă[201]: „Natura este disimulată în infinit şi în numeroasele sale faţete; ea nu se dezvăluie în obiecte; în manifestările sale, ea nu are nici limbă, nici formă, este infinită şi nu o putem cuprinde"[202]. E. Martineau vede în această concepţie o anticipare a ceea ce M. Heidegger va numi „esenţa fiinţei ca retragere". Nimicul malevichian, „supraesenţialul", este „Fiinţa însăşi, în adevărul şi ipseitatea ei"[203]. Acest Nimic acceptă şi refuză în acelaşi timp numele de Dumnezeu, aşa cum apare în scrierile lui Kasimir Malevich. El nu este identic cu Dumnezeu, iar acesta din urmă „nu este absorbit şi nici nu « moare » în nimicul supraesenţial şi inobiectiv; El locuieşte acolo, ca în obscuritate, ceea ce este cu totul altceva, el rămâne acolo accesibil experienţei extatice celei mai înalte"[204].

În analiza pe care o face lucrărilor lui Malevich, E. Martineau foloseşte două concepte, *phasma* şi *phantasma*, pe care le distinge net. Sensul pe care filosoful francez îl dă acestor termeni aplicându-i gândirii malevichiene, este cel cu care ei erau întâlniţi în perioada greacă clasică, opunându-se în felul în care invizibilul se opune vizibilului. Pentru textul pictorului dualitatea corespondentă ar fi emoţia şi reprezentarea.

Sfera *phasmatic*-ului este cea a artei inobiective, iar cea a *phantasmatic*-ului este cea a percepţiei şi a reprezentării în

[201] E. Martineau, o. cit., p. 156-159.
[202] Kasimir Malevich citat de E. Martineau, o. cit., p. 161.
[203] E. Martineau, o. cit., pp. 178-179.
[204] E. Martineau, *Malévitch et la philosophie,* p. 179.

general[205]. Ceea ce înţelege E. Martineau prin *phasma* este invizibilul, fiinţarea manifestă în sensul revelaţiei, fiinţarea în care se manifestă fiinţa. Aceasta este opusă simplei apariţii (*Erscheinung*), a subzistentului, a fiinţării abandonate de fiinţă (*seinsverlassen*[206]), a „fiinţării care nu mai este decât fiinţare"[207]. Încă la sfârşitul primului secol creştin, în definiţia pe care Dion de Pruse o dă artei, termenul de *phasma* avea încă acest sens de revelare a invizibilului: arta produce „o imagine în suflet" care este *phasma* lui Dumnezeu[208] (ulterior *phasma* şi *phantasma* devin oarecum echivalente şi trimit la apariţie).

Pictura lui Malevich este *phasma*, adică este redare a ceea ce este invizibil. Pictorul însuşi mărturisea că lucrul pictat nu este vizibil. A accede la pictural cere o renunţare la a vedea. „Chiar dacă noi vedem efectiv ceva atunci când privim o operă de artă, nu accede totuşi la pictural decât ceea ce, în noi, (…) este capabil în acelaşi timp să « meargă spre ne-văzut »"[209]. E vorba aşadar de o renunţare la universul vizibil, la ceea ce în mod normal în artă se înţelege prin formă.

E. Martineau opune în acest caz concepţia pictorului rus cu aceea a lui P. Klee după care „arta nu redă vizibilul, ci face vizibil"[210]. Opoziţia aceasta se bazează pe faptul că, pentru Kasimir Malevich esenţa artei ţine de invizibil, de non-vizibil,

---

[205] *Ibidem*, p. 171.

[206] M. Heidegger, *Nietzsche*, t.II, p. 355; citat de E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, p. 162.

[207] E. Martineau, o. cit., p. 162.

[208] *Ibidem*, p. 168.

[209] Fénelon, citat de E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, p. 169.

[210] P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Ed. Spiller, Schwabe Verlag, Bern, 1964, p. 76, citat de H. Maldiney în *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, 1993, p. 347

şi constă în depăşirea formei materiale, pe când pentru P. Klee arta ar fi, după cum crede E. Martineau, o „zămislire (*engendrer*) de forme" (înţelese în sensul de forme accesibile simţurilor sau cel puţin vizibilităţii).

Părerea noastră este că P. Klee nu se referă la formele vizibile, la modul de apariţie a lucrurilor în senzorial, ceea ce l-ar diferenţia, după părerea filosofului francez, de Kasimir Malevich. Cred că cele două concepţii picturale sunt profund asemănătoare. Ceea ce arta „face vizibil", în expresia lui Klee, nu sunt formele materiale, senzoriale. Arta nu „redă", nu reproduce vizibilul deja existent, aparent, superficialitate a lucrurilor. Pictorul german o spune destul de clar, după cum ni se pare, deoarece vizibilul care „se vede" deja, forma, senzorialul pe care arta ar putea să-l „redea, nu mai are nevoie „să fie făcut vizibil", el are deja vizibilitate, iar această vizibilitate nu trebuie scoasă din ascundere, ea poate fi doar reprodusă, copiată. Dar P. Klee afirmă că nu aceasta este menirea artei, a „reda vizibilul". În acest caz la ce se referă atunci P. Klee când susţine că arta „face vizibil", din moment ce este evident că nu la universul *deja* vizibil? Ce este acest ceva „făcut vizibil" de către artă? Tocmai invizibilul, inaccesibilul, ceea ce nu se dă în mod normal unei priviri. Acesta este rolul artei, a scoate din ascundere ceea ce în mod normal nu se vede. Altminteri pentru ce ar mai fi nevoie de artă? Doar pentru a realiza o copie a ceea ce este deja accesibil unei percepţii vizuale naturale? Privită din această perspectivă, spusa lui P. Klee ar putea să se traducă astfel: Arta nu redă, nu reproduce vizibilul deja existent, ci face vizibil invizibilul care în mod normal nu se vede şi care nu este accesibil decât prin artă ca formă a revelaţiei, ca posibilitate de manifestare, aşa cum o considera Schelling, a inobiectivităţii.

Revenind la analiza pe care E. Martineau o face gândirii malevichiene plecând de la conceptul de *phasma*, vom

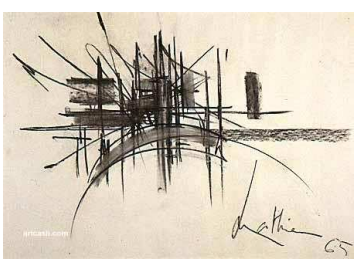
observa că filosoful francez face apel la termenul grec *phasis*, sau chiar la cel anterior gândirii platoniciene, de *phatis*, pentru a defini ceea ce Malevich numeşte „aurul Nimicului, strălucind de lumina sa cea mai liberă”[211]. Această strălucire, „albul” din expresiile lui Malevich, corespunde termenilor greceşti: „în albul sau în lumina – *phaos* – Nimicului, fiinţarea nu mai este livrată sieşi (*livré à soi*), ci eliberată ei însăşi (*délivré à lui-même*). Departe de a a-părea (*er-scheinen*), ea se oferă ca purul *Schein* care nu se mai distinge de strălucirea fiinţei *însăşi,* adică de Nimic”[212]. Pictorul gândeşte supraesenţialitatea fiinţei ca Nimic.

Analiza noastră încearcă să arate că arta este o înaintare, mai mult sau mai puţin împlinită, pe o cale ce se apropie foarte mult de cea mistică. Am văzut în ce fel conceptele de transcendenţă şi de imanenţă în fenomenologia contemporană regăsesc sensurile pe care aceste noţiuni le aveau în teologia revelată a Bisericii de Răsărit. Ceea ce înseamnă că o interpretare a artei din perspectiva acestor concepte trebuie să plece de la gândirea mistică şi de la teologia negativă. Analiza imanenţei şi transcendenţei aplicate principalelor curente abstracte ale secolului al XX-lea va urmări prin urmare această direcţie mistică deschisă de turnanta teologică a fenomenologiei contemporane.

[211] E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, p. 177.
[212] E. Martineau, *Malévitch et la philosophie, la question de la peinture abstraite*, L’age d’Homme, 1977, p. 177.

Partea a doua

ARTA ABSTRACTĂ ȘI CALEA MISTICĂ



Georges Mathieu, *Fără titlu*, 1965

I

Teologie negativă - apofatism

Cunoaşterea negativă a lui Dumnezeu, numită în isihasm contemplaţie, presupune mai multe trepte. Atingerea acestui prag al cunoaşterii este condiţionată de diferite etape care presupun purificarea corpului de orice tentaţii, eliberarea de patimi şi obţinerea iubirii duhovniceşti[213]. După ce toate aceste nevoinţe au fost înfăptuite, contemplaţia survine ca o donaţie. Sfinţii Părinţi mărturisesc faptul că şi în acest caz, al contemplaţiei, se poate vorbi despre diferite grade. Există o traptă inferioară a contemplaţiei, contemplaţia naturală, şi una superioară, cunoaşterea lui Dumnezeu. Primă dezvăluie cunoaşterea fiinţelor din natură. Este vorba, mai întâi de lumea creată, fiinţele corporale şi fiinţele lipsite de corporalitae, lumea vizibilă şi cea invizibilă. Alături de această cunoaştere a fiinţelor create, primul nivel al contemplaţiei poate să mai dezvăluie şi cunoaşterea judecăţii divine revelată în creaţie. Lumea sensibilă se dezvăluie ca simbol al lumii inteligibile[214], iar „cele nevăzute ale Lui se văd de la facerea lumii, înţelegându-se din făpturi, adică veşnica Lui putere şi dumnezeire" (*Rom* 1, 20).

Treapta superioară a contemplaţiei este cunoaşterea lui Dumnezeu, cunoaştere care este, de fapt, necunoaştere,

[213] Evagrie Ponticul, Prologul *Tratatului practic*, în *Filocalia* 1, Sibiu, 1947, p. 71.
[214] Maxim Mărturisitorul, *Răspunsuri către Talasie*, tr. Dumitru Stăniloaie, *Filocalia*, vol. 3, Sibiu, 1947, pp. 100-101.

cunoaştere negativă, apofatism. Nu este cunoaştere asemenea cunoaşterii lucrurilor create, ci este o cunoaştere paradoxală care survine atunci când „ştiinţa se va sfârşi" (1 *Cor*. 13, 8). Este o cunoaştere superioară oricărei cunoaşteri umane, este o ne-cunoaştere, o lipsă de cunoaştere care apare o dată cu încetarea oricărei activităţi raţionale.

Acest apofatism, calea negativă a cunoaşterii ce relevă imposibilitatea raţiunii umane de a cunoaşte esenţa transcendentă a lui Dumnezeu apare atât în tradiţia scolastică, cât şi în spaţiul filosofiei răsăritene creştine. Vorbim despre un apofatism al esenţei şi despre un apofatism al persoanei. Primul, care aparţine tradiţiei metafizice, subliniază caracterul relativ al determinaţiilor raţionale. El susţine diferenţa de esenţă între Dumnezeul increat şi fiinţarea creată. Putem gândi existenţa esenţei, dar nu-i putem cunoaşte realitatea.

În apofatismul persoanei, cunoaşterea şi existenţa sunt în relaţie, iar această relaţie este un fapt existenţial integral care nu presupune doar intelectul, ci de asemenea şi alte facultăţi ca cele senzitive, critice, abstractive, imaginative, afective, intuitive sau perceptive[215].

În spaţiul grec, Dionisie pseudo-Areopagitul distinge două căi teologice de cunoaştere, una afirmativă, teologia catafatică sau pozitivă, şi cealaltă negativă, teologia apofatică sau negativă. Dacă în ştiinţă, cunoaşterea este o cunoaştere a obiectului supus raţiunii, logicii, în teologie cunoaşterea catafatică ţine de gândirea care încearcă să cunoască fundamentul existenţei, dar ea se raportează la Dumnezeu ca la un existent, chiar dacă acest existent „transcende *cogito*-ul uman"[216].

[215] Ch. Yannaras, *Heidegger şi Areopagitul*, pp. 21-22.

[216] Ş. Afloroaei, Postfaţă la *Despre numele divine. Teologia mistică* de Dionisie pseudo-Areopagitul, , traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simenschy, Ed. Institutul European, Iaşi, 1993, p. 164.

Dacă şi cunoaşterea ştiinţifică şi cea catafatică au ca obiect ceea ce există sau ceea ce se prezintă ca un existent, în ce priveşte cunoaşterea apofatică, tocmai inexistentul este de cunoscut. Dumnezeu este dincolo de orice existenţă, iar el nu poate fi cunoscut în felul în care sunt cunoscute toate celelalte lucruri existente. Cunoscând ceea ce se vede, nu-l cunoaştem pe Dumnezeu. Pentru a ajunge la Dumnezeu trebuie să negăm tot ceea ce există. Cunoaşterea lui este necunoaştere, sau mai bine spus nu este cunoaştere în înţelesul pe care acest cuvânt îl are în mod curent. Negarea progresivă a oricărei fiinţări duce la apropierea de „Cel Necunoscut în întunericul necunoaşterii absolute”[217]. Apofatismul se dezvăluie astfel ca o cunoaştere total diferită de cunoaşterea pozitivă, raţională, logică, deoarece cunoaşterea mistică nu presupune nici subiect cunoscător, nici obiect cunoscut. Este vorba despre o eliberare atât a subiectului cât şi a obiectului percepţiei, atât a celui care vede cât şi a celui văzut. Această renunţare la relaţie face să se vorbească despre o uniune cu divinitatea, o uniune mistică.

În consecinţă, în această cale ekstatică, în această unire, multiplicitatea dispere, obiectul şi subiectul sunt una şi nu mai există diferenţă. Vorbim despre domeniul trăirii, al experienţei şi al contemplaţiei revelaţiilor care depăşesc orice logică obişnuită şi care nu sunt acceptate de raţiunea care nu le înţelege. Această comuniune cu Dumnezeul viu, această experienţă profundă, care este total diferită de cunoaşterea ştiinţifică, smulge omul din temporalitate [218]. Apofatismul nu trebuie înţeles ca o formă de cunoaştere, ci ca o experienţă totală a absolutului. El este o negare a cunoaşterii ştiinţifice

[217] V. Lossky, *Teologia mistică a bisericii de răsărit*, traducere de Vasile Răducă, Ed. Anastasia, p.54.
[218] *Ibidem*, pp. 64-71.

sau catafatice şi nu un simplu exerciţiu negativ al raţiunii. Este o

> „viziune trăită a celui de necuprins cu mintea, a celui ce depăşeşte orice înţelegere raţională, făcându-se totuşi prezent sufletului în chiar transcendenţa sa absolută. Necunoaşterea cu privire la cele divine se descoperă a fi, în cele din urmă, o cunoaştere desăvârşită"[219],

deoarece Dumnezeu a făcut din întuneric acoperământul său (*Ps.* 17, 13), iar el rămâne incognoscibil în ceea ce este. Ca experienţă totală a absolutului, apofatismul depăşeşte orice dualitate cunoaştere /necunoaştere, subiect/obiect, existenţă/non-existenţă, unul/multiplu[220], depăşeşte de asemenea orice logică, iar această depăşire nu poate să fie exprimată decât într-un limbaj poetic[221]. Sau chiar nu poate fi exprimat deloc, iar tăcerea este în acest caz singura soluţie. Cuvintele limbajului mistic, oximoronice de multe ori, redau opoziţii imposibil de conceput raţional. Cunoaşterea necunoaşterii lui Dumnezeu se arată „în întunericul supra-luminos al tăcerii"[222]. Cunoaşterea mistică „leapădă şi simţurile şi activitatea minţii şi toate cele sensibile şi inteligente şi toate cele ce sunt şi nu sunt" şi se ridică spre „unirea fără cunoaştere cu Cel care-i mai presus de orice existenţă şi cunoaştere"[223]. Atât cel ce vede cât şi cel văzut sunt depăşite pentru pătrunderea în „întunericul cu adevărat

[219] Ş. Afloroaei, Postfaţă la *Despre numele divine*, p. 165.
[220] *Ibidem*, p. 170.
[221] Metafora este limbajul poetic originar, deoarece limba este „casa Fiinţei", iar poezia este capabilă să „spună sacrul". M. Heidegger, *Scrisoare despre umanism*, în *Repere pe drumul gândirii*, p. 297 ; şi *Postfaţă la* Ce este metafizica", în acelaşi volum, p. 289.
[222] Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine*, p. 147.
[223] *Ibidem*, p. 147.

mistic al necunoaşterii". Contemplaţia ajunge astfel în locul unde nu mai există percepţie şi vedere, loc ce aparţine „Aceluia care este dincolo de toate şi care nu aparţine nimănui, nici sieşi, nici altuia"[224].

Aşa cum am anunţat deja, vom interpreta arta abstractă a secolului al XX-lea plecând de la mistica isihastă a Părinţilor deşertului şi urmărind în diferitele curente grade ale cunoaşterii lumii, naturii, universului, ordinii universale sau a absolutului. Pertinenţa unei astfel de interpretări este subliniată şi de J.-L. Marion:

> „Pentru orice teorie asupra tabloului teologia devine o instanţă irecuzabilă. Pentru că uneori a tăgăduit, iar alteori a uitat pur şi simplu acest lucru, gândirea estetică s-a împotmolit în lungi aporii. Poate că a venit vremea să ne eliberăm de ele"[225].

În arta abstractă putem descifra anumite echivalenţe cu aceste niveluri de trăire spirituală. Există şi aici o dimensiune cosmică, o empatie cu lumea, cu lucrurile, o înţelegere a naturii şi a creaţiei, ca un prim nivel. Un al doilea s-ar putea întrevede în înţelegerea formelor abstracte, a perfecţiunii şi a ordinii care structurează lumea. A treia valenţă este ceea ce ar putea primi numele de „tăcere a artei", liniştea absolută a formei.

[224] *Ibidem*, p. 149.
[225] J.-L. Marion, *Crucea vizibilului*, pp. 17-18.

II

De la expresionism la arta conceptuală

În primul capitol al acestei lucrări am arătat cum toată arta poate fi considerată ca fiind abstractă. Discuţia despre imanenţă şi transcendenţă se poate extinde în acest caz la orice manifestare artistică. O vom restrânge totuşi doar la ceea ce este înţeles în mod normal prin artă abstractă în secolul al XX-lea, anume la curentele artistice picturale, dar nu numai, care exclud din modalităţile lor de expresie referinţa la lumea concretă, materială, la ceea ce, într-o atitudine naturală, se înţelege prin vizibil.

Referindu-se la abstracţia artistică, J.-C. Marcadé distinge două niveluri de semnificaţie ale acestui cuvânt:

> „1) orizontal, empiric, abstracţia poate avea o semnificaţie istorică (figurativ /non-figurativ), stilistică (geometrism, taşism, artă informală, abstracţie lirică), semiologic (analogia cu lumea „lingvistică"), iconologic (iconografia interpretativă) şi 2) vertical, ea este revelaţia picturalului ca pictural, dincolo de forme şi culori, sau traversându-le"[226].

Dacă aruncăm o privire de ansamblu spre curentele artistice abstracte care s-au născut după momentul iniţial, reprezentat de cei trei pictori, Kasimir Malevich, W.

[226] J.-C. Marcadé, *Qu'est-ce que le suprématisme?*, preface au *Ecrits* de Malévitch, t. IV, , p.18.

Kandinsky şi P. Mondrian, observăm că aproape tot ceea ce a însemnat pictură abstractă din anii ’20-30 până în anii ’60, şi chiar mai târziu, pare doar o rememorare, o repunere în discuţie a ceea ce a fost deja spus. Căutările merg de multe ori spre exteriorizarea unor sentimente profund subiective, a unor emoţii de moment, cum s-a întâmplat cu expresionismul abstract. În acest sens credem că arta lui Kandinsky atinge un nivel superior, deoarece nu se opreşte la simpla exprimare psihologistă a unei „lumi interioare”. „Necesitatea interioară” la W. Kandinsky este o expresie a „sentimentului vieţii”, viaţă care ne împlineşte şi se împlineşte în noi, dar care este totuşi fundamental invizibilă şi nu se dă nici într-un caz sub forma unui obiect, fie el exterior sau interior.

Arta informală a anilor ’60 din Europa este o modalitate de a oferi materiei brute posibilitatea de a fi mijloc de expresie. Artistul observă că efectul pe care îl poate produce privirea unui tablou este similar cu cel pe care îl provoacă diferite structuri ale materiei, ceea ce determină folosirea cât mai diversă în pictură a unor materiale cu totul inedite, cum ar fi nisipul, pământul, pietrişul…Nici acest curent nu cred că depăşeşte pânzele începutului de secol, deoarece şi aici este vorba despre o subiectivitate emoţională invizibilă transmisă printr-un limbaj al materiei.

Dacă aceste două curente se apropie cu mai multă evidenţă de arta expresionismului, arta minimală şi o parte din arta conceptuală trimit mai mult spre lucrările lui Kasimir Malevich. Arta minimală foloseşte formele geometrice pure şi tentele plate încercând să elibereze arta de orice urme de subiectivism. Prin aceasta s-ar putea apropia de concepţia lui P. Mondrian şi de ideea de arhetip, iar preferinţa pentru pătrat aminteşte de Malevich. Totuşi aceste afinităţi nu rezistă decât la o privire superficială. În esenţă, atât concepţia lui Malevich, cât şi cea a lui Mondrian se diferenţiază radical de minimalismul cantonat într-o zonă a superficialităţii formale.

În ceea ce priveşte arta conceptuală, aceasta pune în discuţie problema limbajului şi a diferitelor modalităţi prin care unul şi acelaşi lucru poate fi spus. Abstracţia practicată în arta conceptuală corespunde acestor cerinţe.

Multele curente abstracte din secolul al XX-lea nu îşi găsesc delimitare clară. Marcel Brion preferă să discute despre „familii de spirit”[227] care ar împărţi artiştii în funcţie de afinitatea lor pentru unul sau altul din artiştii începutului de secol. Am avea astfel, în urma expresionismului, o tendinţă spre exprimarea directă a sensibilităţii, în afara regulilor şi constrângerilor aşa zis formale ale artei, şi o altă direcţie care ar putea să se revendice de la artiştii *Noiiobiectivităţi,* de la cei ai *Bauhaus*-ului sau chiar de la constructivism, direcţie care păstrează preferinţa pentru raţionalitate sau pentru formele geometrice pure. Care este de fapt raportul acestor „familii de spirit” cu originile lor, cu arta din care ele se nasc? Duc toate aceste căutări de peste o jumătate de secol mai departe decât au mers predecesorii lor? Pe ce se bazează afirmaţia noastră că arta lui Kasimir Malevich este o depăşire a tot ceea ce a urmat după ea, că este o culme pe care pictura abstractă nu o mai atinge decât rareori şi poate niciodată cu aceeaşi intensitate ca la pictorul rus? Răspunsul la această întrebare ţine de aşa zisul „conţinut” al artei, de ceea ce exprimă şi de felul în care ea este înţeleasă de artişti.

Dacă analizăm cele două mari curente care precedă şi urmează în America şi Europa, al doilea Război Mondial, respectiv expresionismul abstract şi arta informală, observăm că adesea, în critica de artă se vorbeşte despre „exteriorizarea emoţiei şi sentimentelor artistului”, despre o exprimare profund „personală” în artă, despre „elanul temperamental” sau despre „pasiunile” cărora artistul le dă „curs liber”. Ce să înţelegem de aici? Că artistul dă formă materială unei trăiri

[227] M. Brion, *Arta abstractă,* p. 230.

intense, unei bucurii sau tristeţi, unei speranţe dau disperări, pe scurt unei puternice stări afective a cărei intensitate conduce nu rareori la gesturi extreme, cum s-a întâmplat cu Arshile Gorky sau cu M. Rothko.

Dar ce este această stare afectivă despre care putem vorbi în cele două curente? M. Heidegger ne poate fi de folos în acest caz. O stare afectivă profundă este singura modalitate prin care ai posibilitatea să sesizezi „întregul fiinţării". Permanenta preocupare pentru un detaliu sau altul al fiinţării ne împiedică întotdeauna să o percepem ca pe o unitate:

> „Chiar şi atunci, şi mai ales atunci, când nici lucrurile şi nici propria noastră fiinţă nu ne preocupă anume, acest « întreg » vine să ne copleşească; de pildă în plictisul autentic. Plictisul este încă departe atunci când nu ne plictiseşte decât cine ştie ce carte sau un spectacol de teatru, cutare îndeletnicire sau o simplă trândăvie. Plictisul se iveşte deplin abia atunci când « te plictiseşti ». Plictisul profund, care circulă ca o pâclă tăcută în abisurile *Dasein*-ului, mută toate lucrurile, oamenii şi propria-mi fiinţă o dată cu acestea, strângându-le pe toate laolaltă într-o stranie indiferenţă. Plictisul acesta relevă fiinţarea în întregul ei"[228].

Şi în alte dispoziţii afective, cum ar fi bucuria privirii persoanei iubite, putem sesiza „totalitatea fiinţării" în întregul ei. Doar într-o astfel de stare afectivă în care „suntem", spune Heidegger, poţi să te simţi în mijlocul fiinţării în întregul ei.

Conceptul de anxietate pomenit de E. Martineau pune aceeaşi problemă, a raportului cu fiinţarea, făcut evident într-

[228] M. Heidegger, *Ce este metafizica ?* în *Repere pe drumul gândirii*, pp. 39-40.

o stare afectivă. Anxietatea este experienţa fiinţării, experienţa ei dezorganizată, „fiinţarea se alătură fiinţării, se juxtapune fiinţării fără nici un fel de ordine”[229], devine o înşiruire obsesională şi insistentă. În starea de anxietate nu mai există nici o referire la fiinţă, la esenţă. Aceasta se retrage iremediabil, lăsând doar lume fără profunzime structurală, o platitudine a unui decor. Anxiosul nu mai distinge profunzimea planurilor, nu mai există esenţă şi aparenţă, totul devine plat, pe acelaşi plan văzut ca un „*simplu fond*”[230]. În această stare există o fascinaţie a sărăciei fiinţării, chiar a deşertăciunii ei. Nu mai există nici o transcendenţă căreia aparenţa lumii să-i fie doar avan-post. Fiinţarea nu mai este decât fiinţare, „celălalt nu va fi decât ceea ce este, om pur uman, arborele nu mai e altceva decât arbore, Dumnezeu vagă fiinţă supremă”. Fiinţa mea „se reduce la propria mea reprezentare, la analiza mea, la gesturile mele: la una din variabilele lumii apariţiei”[231].

Starea afectivă reprezintă, aşadar, un anumit raport cu fiinţarea, fie sesizarea întregului ei, ca în plictiseală, bucurie, suferinţă, fie abandonarea în fiinţare, astfel încât aceasta să ne copleşească, aşa cum se întâmplă în anxietate.

Dar există şi un pas următor în această analiză a afectivităţii. Pentru M. Heidegger sesizarea fiinţării în întregul ei nu asigură accesul la fiinţă care ţine de *negarea* întregului fiinţării. Această trecere de la întregul fiinţării la negarea lui se face tot printr-o stare afectivă, angoasa, *Angst*. În angoasă, fiinţarea în întregul ei se retrage, se îndepărtează, ne scapă. Fiinţarea care este omul se pierde pe sine însăşi. Nu rămâne decât Nimicul (sau fiinţa) şi tăcerea: „Teama ne reduce la tăcere. Deoarece fiinţarea în întregul ei ajunge să alunece şi să ne scape, rămânând ca în felul acesta tocmai

[229] E. Martineau, *Malévitch et la philosophie,* p. 204.
[230] *Ibidem*, p. 204.
[231] *Ibidem*, p. 208.

Nimicul să ne cotropească, orice rostire a lui « este » rămâne mută în faţa lui"[232].

Şi pentru E. Martineau există o depăşire a anxietăţii, un punct de trecere spre un altceva, un punct de inversare a raportului cu fiinţarea: „propoziţiei: nu există nimic altceva decât fiinţarea, i se substituie la un moment dat o alta: nu există decât fiinţare şi în rest Nimic"[233]. Acest ultim Nimic diferit de fiinţare se manifestă altfel decât fiinţarea, se manifestă ca un Altul al fiinţării, iar nulitatea fiinţării devine astfel pozitivă. Aparenţa fiinţării nu mai apare astfel suspendată în nimic, ci locuindu-l : „având Nimicul drept loc. Evanescenţa fiinţării i-a inversat valoarea: fiinţarea atestă esenţa Nimicului, ea este chiar această esenţă"[234]. Lucrurile îşi capătă astfel locul, temeiul, tocmai prin situarea în Nimic. În Nimic apariţia pură redevine manifestare, adică revelaţie.

Ne întoarcem la arta abstractă pentru a-i redefini conţinutul. Din argumentele pe care tocmai le-am prezentat, vedeam că accesul la fiinţă sau la Nimic se face printr-o stare afectivă. Dar nu orice stare afectivă asigură atingerea punctului ultim. Există stări „intermediare", care merg doar până la un punct, ajung la întregul fiinţării sau la sesizarea lui *doar* ca fiinţare. Însă există şi stări afective care fac trecerea *dincolo* de fiinţare, care depăşesc fiinţarea pentru a ajunge în Nimic sau în tăcere. „Sentimentele" sau stările afective exprimate de expresionismul abstract american sau de informalismul european fac parte din prima categorie. În majoritatea cazurilor, „emoţiile" materializate pe pânze nu depăşesc acest prim plan al fiinţării, sunt sentimente care ţin de acest plan: anxietăţi în faţa caducităţii lumii, spaime

[232] M. Heidegger, *Ce este metafizica ?* în *Repere pe drumul gândirii*, p.41.
[233] E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, p. 208.
[234] *Ibidem*, p. 208.

determinate de permanenta schimbare, disperări, bucurii…Foarte puţini dintre artiştii acestor curente îşi pun problema depăşirii acestui prim plan al emoţiei şi experimentării unei trăiri care să nu-şi mai aibă rădăcinile în fiinţare. Este cazul lui Mark Rothko sau M. Tobey. Însă nici unul nu reuşeşte totuşi să depăşească fiinţarea atât de direct şi de radical cum o făcuse mult înaintea lor Kasimir Malevich. Acesta este motivul pentru care considerăm că Malevich a dus arta la extrem, că a „spus totul", că a ajuns la limită, la acel punct ultim pe care experienţa umană îl poate atinge. A depăşit fiinţarea şi a ajuns în Nimic. Iar toţi cei care i-au urmat nu au făcut decât să refacă mai mult sau mai puţin calea pe care pictorul rus o parcursese deja.

Nici despre curentele abstracte care se dezvoltă pe linia formei geometrice nu se poate spune că merg mai departe decât Kasimir Malevich sau P. Mondrian. La cei doi pictori ai începutului de secol, forma geometrică nu se exprima niciodată doar pe sine însăşi, aşa cum se întâmplă cu mişcările abstracte ca arta minimală sau *hard-edge*. Pătratul, cercul, triunghiul, crucea trimit întotdeauna la Kasimir Malevich la ceva care depăşeşte simpla lor aparenţă vizuală. Am putea spune că ele sunt folosite simbolic, înţelegând simbolul cu sensul pe care i-l dă Mircea Eliade: gândirea simbolică este gândirea care concepe lumea, omul şi acţiunile sale ca având o origine divină, un model ceresc. Simbolul este o „modalitate autonomă de cunoaştere"[235] care ţine de „substanţa vieţii spirituale"[236] şi care dezvăluie cele mai „secrete modalităţi ale fiinţei"[237]. Este o punte între două niveluri diferite, este singură posibilitate de apariţie în vizibil a invizibilului: „simbolul anunţă un alt plan de conştiinţă

[235] M. Eliade, *Imagini şi simboluri*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 11.
[236] *Ibidem*, p. 13.
[237] *Ibidem*, p. 15.

decât cel înfăţişat de evidenţa raţională; el reprezintă *cifrul* unui mister, fiind singurul mod de a spune ceea ce nu poate fi exprimat cu alte mijloace"[238]. În acest fel erau înţelese formele geometrice la cei doi pictori ai avangardei europene. În abstracţia geometrică din anii '60, formele nu mai trimit însă spre nimic altceva în afară de propria lor materialitate, nu se mai constituie ca simboluri pentru o realitate invizibilă.

Vom examina mai în amănunt câteva din curentele abstracte din secolul al XX-lea şi lucrările unora dintre artiştii care ni se par semnificativi, pentru a ne da seama cât de mult a mers fiecare pe calea trăirii artei ca loc al deschiderii fiinţei. Ceea ce este esenţial într-o operă de artă, ceea ce face ca o lucrare să se smulgă din mijlocul materialităţii de care este condiţionată prin producerea ei, este tocmai raportul cu fiinţa, gradul în care această lucrare reuşeşte să fie revelaţie a fiinţei. Unii artişti ajung foarte departe pe această cale, cum este cazul lui Kasimir Malevich, alţii înaintează mai greu sau se opresc la jumătatea drumului, iar alţii nu ajung deloc. Acestora din urmă nici nu cred că li se poate spune artişti, căci aşa zisa lor „artă" nu ţine deloc, sau poate doar în foarte mică măsură de ceea ce este esenţa artei, şi anume de a fi revelare a transcendenţei în imanenţă.

Gestualismul sau miracolul întâmplării

Începutul celui de-al doilea Război Mondial a determinat refugiul multor artişti europeni în Statele Unite; printre aceştia, o parte din şcoala suprarealistă: André Breton, Roberto Matta, Max Ernst, Salvador Dali sau André Masson.

[238] Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le sufisme d'Ibn' Arabi*, Paris, 1958, p. 13.

Întâlnirea dintre cultura europeană şi mediul artistic american duce la naşterea unui nou curent cunoscut sub denumirea de Expresionism abstract. Acesta, alături de alte două curente ivite în Europa de această dată, abstracţionismul liric din anii ’50 şi neo-expresionismul din anii ’80, îşi găsesc afinităţi cu Expresionismul german de la începutul secolului.

Interpretat ca un mijloc de a da expresie lumii interioare, emoţiilor, sentimentelor, pasiunilor, pe scurt a trăirilor artistului, expresionismul a avut ca precursori romanticii germani. Filiaţia aceasta se observă mai ales în preferinţa ambelor curente pentru o întoarcere la spiritualitatea medievală. Pentru romantism, evul mediu a reprezentat o sursă reală de inspiraţie:

> „Dar ce era şcoala romantică în Germania? Nu era decât redeşteptarea poeziei evului mediu, aşa cum se manifestase ea în cânturile, în lucrările plastice şi arhitecturale, în artă şi în viaţă. Dar această poezie a apărut din creştinătate, era o pasifloră răsărită din sângele lui Iisus”[239].

În *Prelegerile de Estetică*, arta romantică este pentru Hegel arta creştină. Edificiile pregotice, gotice şi arta bizantină sunt analizate de Hegel în secţiunile dedicate arhitecturii şi picturii romantice[240]. Într-o lume în care valorile materiale ale burgheziei începeau să aibă din ce în ce mai mare importanţă, romantismul german (doar despre el este vorba, deoarece în afara Germaniei romantismul îşi

[239] Heinrich Heine, *Şcoala romantică*, în *Opere alese*, vol III, traducere de I. Cassian Mătăsaru, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 84.

[240] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, secţiunea a III-a şi vol. al II-lea, secţiunea I, cap. al II-lea şi secţiunea a III-a, cap. I, traducere de D. D. Roşca, Editura Academiei, 1966, Secţiunea a III-a.

pierde din substanţă şi preia de multe ori doar elemente superficiale) se afirmă ca un curent al nobilimii care încearcă să regăsească o spiritualitate pierdută. Valorificarea miturilor şi a simbolurilor, întoarcerea la folclor sau apelul la fantastic şi la vis nu fac decât să redescopere în om o nevoie acută de raportare la o instanţă superioară, la fiinţă. Pentru a se înţelege şi a se găsi pe sine omul trebuie să ajungă la esenţa sa care este esenţa întregului univers, pe care romanticii o numesc divinitate.

Legătura între romantism şi expresionism este asigurată de o aceeaşi profundă necesitate interioară de a găsi absolutul, de a înţelege fiinţa. Şi expresionismul se întoarce la sursa medievală. În sinteza făcută acestui curent, Amelia Pavel aminteşte părerile unor cercetători germani, Paul Westheim şi Adolf Behne, care, încă din 1917 comparau lucrările expresioniste ale lui Franz Marc sau Kokoschka cu pictura goticului, cu vitraliile din Strasbourg, Köln şi din toată regiunea vestfalică[241]. Expresionismul preia deci de la predecesori această căutare frenetică a sensului vieţii şi resimte nevoia de absolut ca pe o necesitate fără de care omul nu poate trăi. Expresionistul

> „caută, prin ele [psihologicul, istoricul, fantasticul sumbru, oribilul sau grotescul] şi dincolo de ele o realitate mitică o transcendenţă (mistică ori pseudomistică…). Imanentismul naturalist (şi impresionist de altfel) e înlocuit în expresionism cu un transcendentalism cu diferite nuanţe. (…)

[241] Amelia Pavel, *Expresionismul şi premisele sale*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 22.

expresionismul prezintă o certă apetenţă pentru absolut (…) o reverie a valorii superpersonale”[242].

W. Kandinsky, *Toţi Sfinţii*

W. Kandinsky, *Toţi Sfinţii*, 1911

Însă dacă romanticii vedeau absolutul ca pe o realitate accesibilă, expresioniştii descoperă că locul divinităţii este gol. Strigătul lor este unul de disperare în faţa pierderii sensului existenţei. Urâtul, grotescul, tragicul lucrărilor lor poate fi văzut ca o imagine a unei lumi lipsită, privată de esenţa ei, de fiinţa ei reală, imagine care nu poate fi decât derizorie, deoarece o lume fără sens este lovită de deşertăciune şi pustiire.

W. Kandinsky, *Toţi Sfinţii*

Pe de altă parte, poate această tendinţă de a exacerba răul poate fi interpretată ca o nevoie de exorcizare: pentru a putea fi depăşit, răul trebuie mai

[242] Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 353.

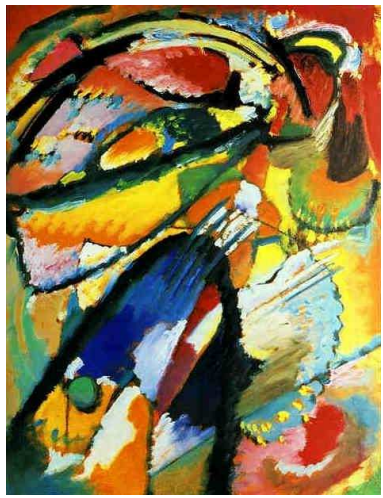
întâi conştientizat şi asumat. Din această perspectivă arta are rol de *Katharsis* şi asigură o depăşire a crizei de care expresionismul este conştient şi o „reînnoire a omului printr-o transfigurare a realului”[243].

Chiar dacă face parte din expresionism, arta lui W. Kandinsky nu este străbătută de fiorul disperării şi al morţii. Dimpotrivă, lucrările lui pot fi interpretate ca imagini ale vieţii însăşi. Pentru W. Kandinsky arta este o expresie a vieţii, a „necesităţii interioare”[244]. Nevoia de a se elibera de aluziile la realitate cunoaşte mai multe etape. Vom aminti aici doar câteva lucrări care trimit la subiecte inspirate din iconografia rusă, lucrări ce mărturisesc afinitatea artistului cu acest domeniu.

În *Toţi Sfinţii* personajele îşi pierd treptat din contur, confundându-se cu fundalul şi devenind, de la o lucrare la alta, forme pure. Chiar culoarea evadează din spaţiul convenţional al tabloului pentru a invada lumea reală prin petele împrăştiate pe rama lucrării. Opera nu mai este un obiect aşezat în faţa spectatorului, ea pătrunde în lumea reală şi devine imagine a vieţii înşăşi. Aceeaşi abstractizare treptată a formelor se poate urmări şi în lucrările care au ca subiect *Judecata de Apoi*. Culorile şi liniile devin din ce în ce mai independente, renunţând total la iluzia perspectivală şi construind un spaţiu aparte al lucrării. Interioritatea este cea care începe acum să se materializeze pe pânze. Ea este deschidere şi „comunicare directă cu sensul interior al naturii”[245].

[243] *Ibidem*, p. 354.
[244] Problema invizibilului în operele lui Kandinsky, Malevitch şi Mondrian am prezentat-o pe larg în lucrarea *Invizibilul în arta abstractă a secolului XX*, Editura Tehnică, Chişinău, 2004.
[245] H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, p. 176.

W. Kandinsky
Înger la Judecata de Apoi



W. Kandinsky
Înger la Judecata de Apoi

W. Kandinsky, *Judecata de Apoi*, 1912

Abstracţia pictorului rus devine o descindere în interiorul lucrurilor, o socatere din ascundere a adevăratei „realităţi”, unde nu obiectul, cu învelişul său exterior este important, ci sunetul interior al acestuia. Tocmai acest sunet interior al lucrurilor încearcă să îl surprindă W. Kandinsky.

În analiza pe care Michel Henry o face conceptelor de interioritate şi exterioritate din Spiritualul în artă, filosoful

francez consideră arta abstractă capabilă a călăuzi spre originea oricărei picturi, spre „sursa eternă a oricărei creaţii”[246]. Dacă exterioritatea ni se prezintă în forma unei lumi, interioritatea însă nu se dă niciodată sub această formă. Ea rămâne invizibilă şi se dă în acelaşi fel în care ni se donează viaţa.

W. Kandinsky, *Compoziţie VII,* 1912

W. Kandinsky, *Compoziţie IV* , 1911

W. Kandinsky, *Compoziţie 5*

W. Kandinsky, *Galben*

Ceea ce donează arta este lumea vieţii care se împlineşte în noi şi care ne rămâne, totuşi, invizibilă. Chiar dacă există o dimensiune vizibilă a formelor şi culorilor de pe pânze, esenţa

[246] Michel Henry, *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, Ed. François Bourin, Paris, 1988, pp. 12-18.

lor rămâne invizibilă şi ţine de senzaţia, impresia pe care o provoacă asupra subiectivităţii trăite.

Ceea ce noi vedem este „proiecţia exterioară, mundană, ‚noematică' a acestei culori impresionale, subiective, patetice, care-şi are lăcaşul în viaţa noastră invizibilă"[247]. Viaţa, pentru M. Henry nu este ceva care să apară, să se vadă, ci este apariţia însăşi. Faptul apariţiei se deosebeşte radical de ceea ce apare.

Reducţia husserliană poate fi aplicată aici, deoarece demersul lui W. Kandinsky „pune între paranteze" orice referire la lumea reală, pentru a releva invizibilul, donaţia pură.

În concluzie, expresionismul (şi implicit şi curentele abstracte ce-şi au originea în el, expresionismul abstract, abstracţia lirică sau neo-expresionismul) face parte din curentele artistice care pun accent pe esenţa omului şi a existenţei şi care încearcă să găsească o finalitate spirituală lumii.

Putem privi curentele despre care am vorbit, romantismul şi expresionismul, şi din perspectiva concepţiei heideggeriene a afectivităţii. Romantismul ştie să depăşească fiinţarea pentru a căuta şi a găsi fiinţa. Expresionismul nu e în stare să treacă dincolo de fiinţare. Totuşi este conştient că trebuie să o depăşească, iar deznădejdea sa ţine tocmai de această căutare disperată. Dincolo de fiinţare omul nu mai întrezăreşte nimic, si aceasta nu pentru că fiinţa s-ar fi retras din fiinţare, ci pentru că fiinţarea, care ar trebui să fie capabilă să înţeleagă fiinţa, *Dasein*-ul, nu mai vrea, sau nu mai poate, să o facă. Nevoia însă de a înţelege a rămas, chiar dacă înţelegerea s-a pierdut. Acesta este expresionismul.

Iar expresionismul abstract uită şi că a existat o fiinţă pe care ar trebui să o caute. Strigătul artiştilor nu mai este unul

[247] Michel Henry, *Le mystère des dernières oeuvres,* p. 377

de disperare în neputinţa de a depăşi fiinţarea, nu mai este căutarea unei fiinţe absente, ci expresia singurătăţii şi a sentimentului de a te afla pur şi simplu în mijlocul fiinţării. Este vorba de o „subiectivitate absolută", de o subiectivitate lipsită de orice transcendenţă, de orice raportare la altceva decât propriul *ego*, propria trăire. Acest eu, această individualitate absolută care se exteriorizează în pânzele artiştilor nu este o alteritate, nu este un „adonat", ca la J.-L. Marion, ci îşi este sieşi suficientă şi se raportează doar la sine însăşi: „Pictura este descoperire de sine. Orice artist bun pictează ceea ce el este"[248] spunea J. Pollock într-un interviu unde vorbea şi despre afinităţile sale cu Freud şi cu Jung. Bineînţeles, există şi excepţii pe care vom încerca să le evidenţiem; sau există cazuri când artiştii ajung la o trăire a universalului, chiar dacă ei cred despre ei înşişi că nu se exprimă decât pe sine. În general stările afective pe care le exteriorizează artiştii nu depăşesc limita fiinţării, sentimentul întregului ei sau cel al copleşirii de către ea.

Înţelegând arta în general ca deschidere spre fiinţă, expresionismul abstract sau abstracţia lirică nu pot, pentru faptul că îşi exteriorizează cu violenţă sentimentele, să fie considerate, aşa cum face M. Brion, „paroxismul expresiei picturale"[249]. Din această perspectivă, a artei ca loc al fiinţei, limita sau „paroxismul" nu pot fi atinse decât printr-o stare afectivă care să facă posibilă trăirea fiinţei. În schimb, mărturisirile pictorilor acestui curent nu dezvăluie o depăşire a trăirilor generate de contactul cu fiinţarea.

Jackson Pollock (1912-1956) este primul dintre artiştii americani care se separă net de influenţele suprarealiştilor

[248] „Interview with Pollock", în Lea Vergine, *Art on the Cutting Edge, A Guide to Contemporary Movements*, Skira, Milano, 2001, p. 20.
[249] M. Brion, *Arta abstractă*, p. 234.

europeni exilaţi, şi va fi unul dintre cei mai importanţi artişti ai expresionismului abstract, alături de Franz Kline, Mark Tobey, Willem de Kooning sau Robert Montherwell. Spontaneitatea şi hazardul vor fi esenţiale pentru arta lor, cât şi o anumită violenţă a gestului pictural.

Pictură pe nisip, Navajo

În călătoriile pe care le face în anii ’30 pe continentul american, J. Pollock descoperă „pictura de nisip” a indienilor din sud-vestul ţării. Numite şi „picturi uscate”, ele sunt „locul unde zeii vin şi pleacă”, după cum se traduce numele lor în limba Navajo. Este o pictură ritualică ce era folosită în ceremonii de vindecare datorită credinţei că prin această pictură sfinţită se făcea schimbul de putere între pacient şi poporul sfânt. Identificarea cu sfântul prin intermediul imaginii sacre a picturii de nisip aducea vindecarea[250]. Prin intermediul simbolurilor şi a miturilor pacientul retrăia momente din illo tempore, evocate de aceste imagini. Identificarea cu aceste timpuri străvechi, neafectate de

[250] Griffin-Pierce, Trudy, *Earth is My Mother, Sky is My Father: Space, Time, and Astronomy in Navajo Sandpainting*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992, p. 43.

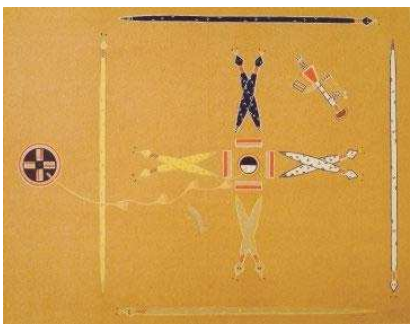
Picturile pe nisip, *Sand paintings*, erau utilizate în diverse ceremonii navajo
(iniţieri, vindecări, etc ...).

Pictură pe nisip, Navajo

maladii fizice sau spirituale restabilea ordinea în prezent. Despre această pictură ceremonială Dan Grigorescu scria că ea

> „îndeplineşte un rol important în ceremonia Marii Scări, al cărei rost e alungarea relelor pricinuite de spiritele vrăjmaşe şi de vrăjitori; de pildă pierderea puterii, coşmarurile, ameţelile. Bolnavul doarme culcat pe desenele sacre şi, dacă ritualul este respectat întocmai, după patru nopţi, relele dispar. Cele patru spirale sunt cei patru munţi mari de la marginea lumii, aşa cum şi le imaginează indienii Navajo. În fiecare zi e reprezentat câte un şarpe: pe rând, negru, albastru, galben şi alb” [251].

[251], Dan Grigorescu, *Istoria artei americane*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1997, p. 27.



Pictură pe nisip, Navajo, reprezentând Prima Zi, vizita lui Neyáni Dsilyi la casa de şerpi de la Qoɕestsò

Performence-ul acţiunea pe care realizarea, şi apoi utilizarea acestor picturi pe nisip o presupun sunt elemente ce se pot observa ulterior în gesturile şi acţiunile lui J. Pollock. Mitul şi simbolul, chei de descifrare a acestor desene simetrice, regulate, dar în întregime abstracte, se dovedesc a fi în acelaşi timp şi posibilităţi de evadare dintr-o lume coruptă şi devastată de război, cu privire la care artistul se întreba: „Ce lucruri şi-au mai păstrat sensul pe un pământ pe care sănătatea morală şi

intelectuală pare o perversiune, iar decenţa a ajuns să fie irelevantă?”[252]. Apar acum în arta sa imagini totemice, ideograme, forme violente, „ca într-o biologie a vietăţilor primare”[253]. Întoarcere la origini, la un început nealterat, la adevărurile simbolurilor şi la prospeţimea artei primitive indiene devine o soluţie.

În lucrările influenţate de suprarealiştii refugiaţi, pictorul mai păstrează încă aluziile figurative. Pe parcurs acestea vor fi însă abandonate, iar artistul ajunge, abia acum,

[252] Din răspunsurile lui J. Pollock la un chestionar al revistei *Arts and Architecture*, nr. 2, febr. 1994, p. 14; citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane*, p. 285.
[253] Dan Grigorescu, *Istoria artei americane*, p. 292.

paradoxal, să realizeze visul suprarealist al *automatismului*. Din necesitatea de a elimina orice intervenţie a raţiunii ordonatoare care ar fi structurat lucrarea în vreun anumit fel, J. Pollock inventează o modalitate personală de lucru, *action painting*, „pictura gestuală", „pictura ca acţiune", după cum a botezat-o H. Rosenberg. Pentru a picta, artistul renunţă la tradiţionalul şevalet şi aşează lucrarea, de mari dimensiuni, direct pe jos: „Mă simt mai aproape de pictură, făcând parte din ea, în clipa în care pot să umblu în jurul ei, să lucrez concomitent pe toate cele patru laturi şi să mă aflu literal *în pictură*"[254].

Dorinţa de „a se afla în interiorul tabloului" pe care Kandinsky încerca să o realizeze prin arta sa abstractă (dorinţă izvorâtă la pictorul rus din sentimentul de copleşire al culorilor, simţit în casa ţărănească sau în bisericile moscovite) se împlineşte la J. Pollock „literalmente". Această nevoie de a se fi „în lucrare" nu au simţit-o doar Kandinsky şi Pollock. Preferinţa lui Mark Rothko pentru dimensiuni mari ale lucrărilor are aceeaşi explicaţie: „A picta lucrări mici înseamnă a te plasa în afara propriei experienţe(…) A picta lucrări de mari dimensiuni înseamnă a te afla în interiorul lor"[255].

Mişcându-se în jurul pânzei aşezate pe podea, sau chiar deasupra ei, J. Pollock împrăştia culoarea – de multe ori vopsele industriale – pe toată suprafaţa, făcând-o să picure de pe o pensulă prea încărcată sau să şiroiască dintr-o cutie găurită.

De unde şi denumirea de *dripping* dată acestei metode picturale prin care suprafaţa pânzei este acoperită, prin gesturi

[254] J. Pollock, My Painting, în „Possibilities", nr. 1/1948, p. 79; citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane*, p. 295.

[255] M. Rothko, *I Paint Very Large Pictures*, publicat de Kristine Stiles şi Peter Selz în *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, 1996, p. 26.

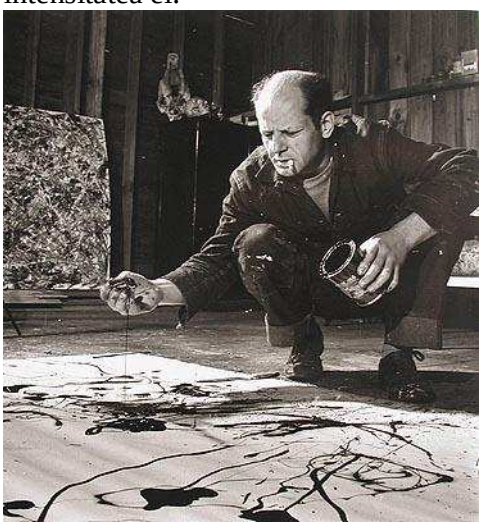
largi, hazardate, de o reţea de linii colorate, curbe, pete, stropi, care nu mai permit asocierea cu nici o reproducere mimetică. Descriind această metode de pictură, J. Pollock spunea:

„Nu lucrez plecând de la desene sau schiţe colorate. Pictura mea este o pictură directă. Felul meu de a picta rezultă dintr-o dezvoltare a unei nevoi. Vreau mai degrabă să-mi exprim sentimentele decât să le ilustrez. Tehnica nu este decât un mijloc de a ajunge la această afirmaţie. Atunci când pictez, am o noţiune generală a ceea ce tocmai fac. Pot să stăpânesc fluxul picturii. Nu există accidente tot aşa cum nu există nici început şi nici sfârşit”[256].

J.Pollock, *The Moon-Woman*, 1942

[256] Comentariul lui J. Pollock pentru filmul Jackson Pollock realizat în 1951 de Hans Nemuth şi Paul Falkenberg, citat de Edward Lucie-Smith în *L'art d'aujourd'hui*, Bookking International, Paris, 1996, p. 58.

Întregul tablou devine materializarea unei imense mişcări, aparent haotice, dar copleşitoare prin dimensiunile şi intensitatea ei.



J. Pollock pictând. Gestul, teatralitatea devin uneori mai importante decât rezultatul final al operei, devin opera însăşi

Pictorul „trăieşte" legătura cu opera sa şi cu ritmul universal care se aşterne pe pânză. Pictând, el se integrează în armonia cosmică prin comuniunea cu un tablou care devine un *în sine* :

> „Nu mi-e frică să schimb, să distrug imaginea, deoarece pictura are o viaţă a ei, iar această viaţă caut eu să o dau la iveală. Doar în momentul în care pierd contactul cu tabloul, rezultatul este un dezastru. Altfel, totul nu este decât pură armonie, acomodare uşoară, iar pictura este o reuşită"[257].

Ritmul şi mişcarea universală care invadează lucrările lui J. Pollock par a fi o surprindere pe pânză a dansului cosmic

[257] J. Pollock, „My painting", *Possibilities I*, New York, hiver 1947-1948; citat de Edward Lucie-Smith în *L'art d'aujourd'hui*, p. 58.

despre care vorbesc tradiţiile orientale (spre exemplu, în doctrina *sûtrâtman* (*RV*, I, 115, 1) apare ideea că toate lumile şi toate fiinţele sunt legate de Soare într-o vastă conspiraţie[258].

Surprinderea acestui dans cosmic, a acestei mişcări universale nu aparţine, însă, doar spaţiului artistic, în Occident. Fizicianul contemporan Fritjof Capra povesteşte experienţa ce i-a revelat legăturile profunde între gândirea mistică şi fizica modernă:

> „ Mă aflam pe malul oceanului într-o după-amiază de vară târzie, priveam valurile rostogolindu-se şi-mi ascultam propria respiraţie când, deodată, am avut revelaţia întregului meu univers angajat într-un dans cosmic gigantic. Fiind fizician, ştiam că nisipul, pietrele, apa şi aerul din jurul meu sunt formate din molecule şi atomi în vibraţie, iar acestea la rândul lor, din particule care interacţionează producând sau distrugând alte particule. Ştiam de asemenea că atmosfera terestră este permanent bombardată de fascicule de « raze cosmice », particule de mare energie care suferă multiple ciocniri. Toate acestea îmi erau familiare din cercetările mele în fizica energiilor înalte, dar până în acel moment le receptasem numai la nivelul graficelor, diagramelor şi teoriilor fundamentate matematic. Acolo, pe acea plajă, experienţa mea trecută se însufleţi; am « văzut » cascade de energie revărsându-se din spaţiul în care particulele erau create şi distruse ritmic; am « văzut » atomii elementelor şi pe aceia ai propriului meu corp prinşi în dansul cosmic al energiei; i-am simţit ritmul şi i-am « auzit » muzica şi în acel moment am ştiut că

[258] A. Coomaraswamy, *L'arbre inversé*, p. 31.

acesta era Dansul lui Shiva, zeul dansatorilor, cel divinizat de hinduşi"[259].

J. Pollock, *Number 8, 1949 (detaliu)*, 1949

Nu acelaşi lucru îl mărturisea şi J. Pollock prin dorinţa de a se afla „în tablou", de a face parte din el, de a fi prins în totalitate de ritmurile şi de mişcarea universale, cărora pictorul nu făcea decât să li se supună, transpunându-le în acelaşi timp pe pânză? Şi nu aceeaşi comuniune cu întreg universul trebuie să descifrăm şi în cuvintele aproape testamentare ale artistului rostite cu doar câteva zile înaintea morţii, în 1956: „Vreau să mă exprim pe mine, şi prin mine, să exprim bucăţica de univers care este a mea şi pe care o

[259] F. Capra, *Taofizica*, pp. 7-8.

vreau tălmăcită în limbile vorbite în alte porţiuni ale universului sălăşluind în alţi oameni”[260]? Iar unul dintre criticii de artă interpretează lucrările pictorului în termeni asemănători celor cu care F. Capra descrie „dansul cosmic”:

> „Pollock clasic de la sfârşitul anilor 40 şi începutul anilor 50 devine aproape un spectacol al naturii, o mişcare de energie pură care poate să ne antreneze într-o extremitate cosmică a unei viziuni microscopice şi telescopice, perceperea fugitivă a unor explozii atomice sau galactice, sau, pentru a vorbi în termeni mai tereştri, forţa distrugătoare a elementelor impalpabile ale naturii cum sunt aerul, apa, focul”[261].

Regăsim aşadar în lucrările lui J. Pollock aceeaşi comuniune cu natura, cu întregul cosmos, despre care amintesc scrierile mistice. Sfântul Francisc din Assisi vorbea cu păsările şi binecuvânta plantele. Întreaga natură era pentru el însufleţită şi el se simţea frate cu soarele şi cu luna. În romantism reapare această temă a reintegrării în armonia cosmică, temă preluată şi din folclor, unde sentimentul împlinirii pe care omul îl simte în momentul integrării în natură ţine de o anumită raportare religioasă la întregul cosmos.

Despre o anumită spiritualizare a lumii vorbeşte şi M. Buber: „În lume […] nu există nimic corporal care să nu fie susceptibil de a fi luminat, nu există nici o materie care să nu

[260] Cf. Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, în „Art News”, nr. 6/1958, p. 56; citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane*, p. 294.

[261] Robert Rosenblum, Modern Painting and the Northern Romanitc Tradition, Londres, 1975, p. 203; citat de Edward Lucie-Smith în *L’art d’aujourd’hui*, Bookking International, Paris, 1996, p. 61.

poată fi înălţată la o întâlnire cu spiritul"[262], iar Şt. A. Doinaş subliniază faptul că raportul cu lumea nu trebuie să fie unul de posesie, ci unul de sanctificare a ei.

Descriind viaţa religioasă, Nae Ionescu include spiritualizarea lumii ca o etapă în atingerea spiritualităţii lui Dumnezeu. Dumnezeu este spiritualitatea prin excelenţă. În lume, această spiritualitate se găseşte în om. Dar omul nu poate ajunge la spiritualitatea lui Dumnezeu decât prin cunoaşterea propriei spiritualităţi. Această cunoaştere porneşte de la conştiinţa că omul este fiinţa supremă în univers. Gândirea asupra lui Dumnezeu porneşte de la lărgirea spiritualităţii, adică însufleţirea şi spiritualizarea întregii existenţe. La spiritualitatea fiinţei supreme se ajunge prin spiritualizarea naturii, a lumii. De aici şi comuniunea cu natura, cu întregul univers, care apare în scrierile mistice ca o etapă a cunoaşterii divinităţii. Abia după ce toate lucrurile devin de aceeaşi esenţă cu omul, adică spiritualizate, se trece la atribuirea calităţii de spirit şi lui Dumnezeu[263]. Spiritualizarea lumii nu înseamnă de fapt schimbarea ei. Ea rămâne aceeaşi. Omul care o percepe este altul sau mai precis altfel. El percepe ordinea tainică a lucrurilor şi ajunge să trăiască starea originară a comuniunii dintre om şi natură. Autorul anonim al *Pelerinului rus* relatează astfel această etapă:

> „Când am început să mă rog cu inima, tot ce mă înconjura mi se arăta într-un chip fermecător: pomii, pământul, văzduhul, lumina, toate parcă îmi vorbeau, zicând că ele pentru om există, mărturisind

[262] Martin Buber, *Eu şi tu*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 11.
[263] Nae Ionescu, *Prelegeri de filosofia religiei*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj, 1994, pp. 189-190.

> dragostea lui Dumnezeu faţă de om; am înţeles că toate se roagă, că toate dau slavă lui Dumnezeu"[264].

Acelaşi sentiment al comuniunii cu natura şi al participării la viaţa universului în mişcare pare a fi reprezentat şi în lucrările lui J. Pollock: „Pictura gestuală a lui Pollock şi Kline speră să dea naştere unui elan comunicativ înrudit cu elanul spiritual al ultimilor mistici ai Evului Mediu"[265].

Repetăm că prin această evidenţiere a elementelor mistice din lucrările pictorilor abstracţi nu trebuie să înţelegem că toţi artiştii ar fi avut o viaţă mistică, ci doar că, în ceea ce îi priveşte, este vorba despre o trăire a actului artistic asemănătoare cu trăirea mistică.

Un alt artist al expresionismului abstract este Willem de Kooning pe care îl amintim în acest context datorită concepţiei sale cu privire la arta abstractă. Există în lucrările sale şi aluzii figurative, imagini deformate ale corpului feminin, însă aceste trimiteri vagi nu fac decât să nege oarecum subiectul concret de la care au pornit şi să se constituie ca un „non-environement" („non-mediu-înconjurător")[266].

Concepţia sa despre abstracţie se apropie mult de cea a lui Malevich:

> „Cuvântul *abstract* e proiectat de farul filosofilor şi pare a fi una din razele pe care ei le-au aruncat în mod particular asupra artei…în clipa în care *abstractul* intră în pictură el încetează să fie ceea ce e când e folosit în scris. El devine un

[264] *Pelerinul rus*, traducere de Paulin Lecca, Editura Sophia, Bucureşti, 2002, pp. 45-46.
[265] Edward Lucie-Smith în *L'art d'aujourd'hui*, p. 76.
[266] Dan Grigorescu, *Istoria artei americane*, p. 296.

> *sentiment* care ar putea fi explicat, *probabil, şi cu ajutorul altor cuvinte.* (…) Pictorul are nevoie de multe lucruri până să ajungă la abstract sau la nimic"[267].

Tot o negaţie a lumii înconjurătoare este și arta lui Mark Tobey. Însă modalitatea de a spune acest lucru este total diferită de cea a lui W. de Kooning. Mark Tobey face parte din „Școala de la Pacific", inițiată de cealaltă parte a continentului american, iar lucrările sale se diferenţiază de cele ale artiştilor din „Școala de la New York" în sensul că nu sunt de mari dimensiuni, iar hazardul nu este cel care dictează realizarea operei.

Willem de Kooning, *Woman, II*, 1952

Willem de Kooning, *Gotham News*, 1955

[267] Reprodus în antologie de texte *New York School, The First Generation*, publicată de Maurice Tuchman, Greenwitch, f. d., 1972, p.47; citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane*, p. 291.

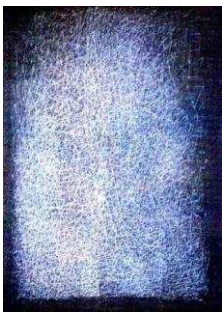
Arta sa datorează mult caligrafiei japoneze pe care artistul o studiase, împreună cu filosofia budistă, în stagiile sale din Orient. De aici el se întoarce cu o concepţie după care esenţa, spiritul universal, pătrunde aparenţa unei lumi iluzorii.

Mark Tobey, *Space Rhythms*, (1969)

Mark Tobey, *Meadow*, (1968)

De unde o atitudine de negare a realităţii vizibile, concretizată prin acoperirea unor imagini picturale în care subiectul poate fi încă recunoscut, cu o reţea foarte fină de linii albe ce se întretaie în toate direcţiile, formând un fel de ţesătură deasă prin care doar anevoie se mai pot întrezări fragmente din imaginea iniţială. Această ţesătură compactă numită de către artist „scriitură albă”, o linie neîntreruptă care acoperă întreaga suprafaţă, este inspirată din continuitatea liniei caligrafice japoneze.

Am amintit doar câţiva dintre artiştii care creează în spaţiul american. Aproximativ în aceeaşi perioadă, în Europa cercetările în domeniul abstracţiei încearcă să valorifice calităţile expresive ale materiei.



Mark Tobey, *Scriitura albă*

Mark Tobey, *Sonata,* 1975

Materialitate şi limbaj

În manifestul pe care mişcarea japoneză Gutaï se precizează: „…Gutaï nu trebuie să transforme materia. Arta Gutaï dă viață materiei”[268]. Această părere, chiar dacă nu aparţine unui artist european, ci unuia din spaţiul nipon, este totuşi semnificativă pentru ceea ce a însemnat „arta informală”.

Despre integrarea în natură am amintit în paragraful precedent, cu privire la lucrările lui J. Pollock. Acolo era vorba de mişcarea cosmică, de perceperea ritmului ascuns al universului. Acum însă nu mai este vorba de empatia cu dinamismul ascuns al lumii, ci de „însufleţirea” acesteia, cu sensul pe care îl dădea acestui termen Nae Ionescu. Materia nu mai este o masă neînsufleţită pe care spiritul o modelează după propriul plac. Ea are viaţa sa pe care omul trebuie să o descopere, descoperindu-se pe sine. Calea spre viaţa materiei este de fapt calea lăuntrică, drumul cunoaşterii interiorităţii

[268] Jiro Yoshihara, „Manifesto of Gutai art”, în *Geijutsu shincho,* Tokyo, 1956; Lea Vergine, *Art on the Cutting Edge, A Guide to Contemporary Movements,* Skira, Milano, 2001, p. 24.

umane. Cunoscându-te pe tine, ţi se dezvăluie sensul ascuns, raţiunea de a fi a întregii fiinţări. Iar în acel moment sentimentul unităţii de esenţă a întregii creaţii apare evident. Textul medieval consemnează cu claritate com-uniunea, unirea tainică dintre om şi natură:

„Lăudat să fii Tu, Domnul meu,
cu toate creaturile Tale,
mai ales stăpânul frate *soare*,
căci el este ziua
şi ne dăruieşte prin el lumina.
Şi el este frumos şi strălucitor, şi în mare strălucire.
El poartă chipul tău, Preaînalte.
Lăudat să fii Tu, Domnul meu
prin sora *lună* şi prin *stele*
pe care Tu le-ai creat pe cer,
luminând strălucitor, preţioase şi frumoase.
Preamărit să fii Tu, Domnul meu,
prin fratele vânt şi prin *aer* şi prin nori
Şi prin cerul senin şi vreme bună, prin care dăruieşti creaturilor viaţa.
Preamărit să fii Tu, Domnul meu,
prin sora *apă*, ea este atât de folositoare,
Şi smerită şi preţioasă şi curată.
Preamărit să fii Tu, Domnul meu,
prin fratele *foc*,
prin care Tu luminezi noaptea
Şi este frumos şi demn de dragoste
Şi puternic şi tare.
Preamărit să fii Tu, Domnul meu,
pentru sora noastră, mama glie,
care ne hrăneşte şi ne călăuzeşte şi ne aduce roade felurite,

Şi flori multicolore şi ierburi”[269].

Pentru cel care trăieşte sentimentul comuniunii cu natura, aceasta i se înfăţişează ca o lucrare divină, „ca o mare frescă revelatoare”[270] cum spune Lucian Blaga. Lumea materială nu era un spaţiu inert, mort, nici pentru societăţile primitive care o vedeau ca pe un loc al deschiderii şi al epifaniei:

> „omul societăţilor tradiţionale nu putea trăi decât într-un spaţiu « deschis » către înalt, în care ruptura de nivel era simbolic asigurată şi în care comunicarea cu lumea cealaltă, lumea « transcendentală » era ritual posibilă”[271].

Descoperirea vieţii materiei poate fi esenţa curentului artistic „informal”, născut în Parisul devenit din nou centru al vieţii culturale după cel de-al doilea Război Mondial. Din punct de vedere al execuţiei tehnice, accentul este pus pe gestul spontan şi pe refuzul oricărei structuri compoziţionale. Artiştii încep să se exprime folosind materiale păstoase, grunduri, ghipsuri, întinse fără nici o formă pe pânză cu pensula sau spatula. Jean Dubuffet şi Jean Fautrier sunt doi dintre cei mai importanţi artişti ai acestui curent.

Datorită petelor de culoare dezordonate împrăştiate pe suprafaţa pânzei, lucrările lui G. Mathieu şi cele ale lui Wols (Alfred Otto Wolfgang Schültze, 1913-1951) au fost denumite „taşism” (*tachisme* de la francezul „ tache”=pată).

---

[269] *Scrierile Sfântului Francisc din Assisi*, traducere de Maria Raica, Colecţia Revistei „Arca”, Arad, 1994, pp. 94-95.

[270] L. Blaga, *Opere*, vol. X, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, p. 269.

[271] M. Eliade, *Sacrul şi profanul*, traducere de Rodica Chira, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 42.

Georges Mathieu, *Alkaest*, 1967

Georges Mathieu, *Festival in Norwich*, 1957

Georges Mathieu (n. 1921) îşi intitulează arta „abstracţie lirică”. Petele sale de culoare sunt aruncate într-un gest spontan pe pânză, iar liniile sunt aleatorii, întretăindu-se şi amestecându-se în aşa fel încât creează o multitudine de direcţii şi trasee ce par a conserva pe pânză o explozie invizibilă şi haotică: *Composition en rouge sur brun* (1952) sau *Les Capétiens partout* (1954). În această ivire neaşteptată a picturii pe care am interpretat-o ca pe un fenomen saturat, criticul de artă Werner Haftmann descifrează totuşi unele concepte definitorii:

1959

„Trei concepte intervin în opera lui şi îi dau certitudine şi continuitate: jocul, sărbătoarea şi sacrul. În jurul acestei triade se joacă imaginaţia sa. Dar faţă în faţă cu vidul eliberator al pânzei, el o acoperă de arabescuri fugitive asemănătoare semnăturilor personale

care, în cazul succesului tabloului, lasă după ele o urmă splendidă care reprezintă eliberarea de *Angst*"[272].

Jean Dubuffet, *Campagne heureuse*, 1944

Jean Fautrier, *Desnudo*, 1946

Alţi artişti care au continuat tendinţele „abstracţiei lirice" au fost Hans Hartung şi Pierre Soulages. Arta lor poate găsi afinităţi şi cu pictura păstoasă a lui Karel Appel (n. 1921), gestualitatea lui Karl Otto Götz (n. în 1914) sau cu limbajul de semne al lui Cy Twombly (1928) ce trimite la grafitti.

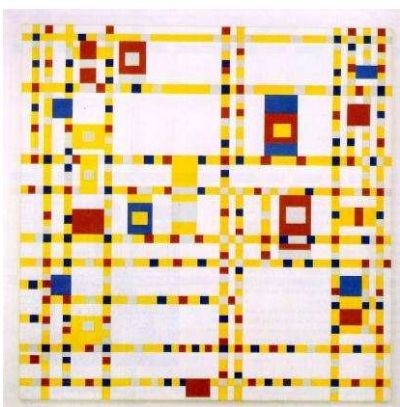
Acestea sunt direcţiile abstracte care pun accent pe hazard şi sensibilitate, însă există şi mişcări artistice care încearcă să ducă mai departe abstracţia geometrică iniţiată de P. Mondrian şi, oarecum, și de Kasimir Malevich. Tendinţa

[272] W. Haftmann, „Master of Gestual Abstraction", *Abstract Art since 1945*, Londres, 1971, p. 48, Edward Lucie-Smith în *L'art d'aujourd'hui*, p. 101.

geometrică din pictura americană a anilor ’50 încearcă să concilieze „noua obiectivitate” cu „suprematismul”.

Arta în căutarea perfecţiunii

Abstracţia pe care o iniţiază P. Mondrian[273] este un demers de „denaturalizare” prin care imaginea lumii reale este treptat eliminată din lucrare. Fuga din faţa naturii şi refugierea în abstract, specifice, după W. Worringer, popoarelor orientale, se poate aplica şi artei pictorului olandez.

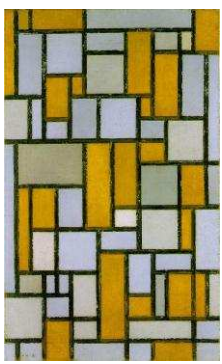


P. Mondrian, *Broadway Boogie Woogie* (1942-43)

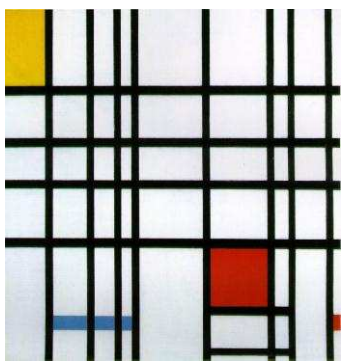
Îndepărtarea de natură şi respingerea materiei are, pentru P. Mondrian, şi semnificaţii religioase. Tentaţia de a deveni pastor protestant marchează şi dimensiunea artistică a pictorului. Chiar dacă a optat pentru artă, P. Mondrian rămâne marcat de ideea protestantă după care materia este considerată inferioară în ordinea spiritului. Arta, care lucrează cu materia

[273] Pentru problema *denaturalizării* în lucrările lui P. Mondrian vezi Codrina Ioniţă, *Invizibilul în arta abstractă a secolului XX*, Editura Tehnică, Chişinău, 2004, pp. 54-61.

şi imită materia, nu putea fi socotită o îndeletnicire spirituală. Dorinţa de a o elibera îl determină pe P. Mondrian să descopere în artă fundamentul absolut, structura constituantă, ordinea divină. Puritatea formei este căutată prin schematizări şi abstractizări continue. Cubismul este una din treptele pe care artistul le parcurge pentru a se îndepărta progresiv de lumea fenomenală şi de a reda realitatea noumenală. Prin simplificări ale experienţelor picturale anterioare, P. Mondrian ajunge la imagini ce se constituie din suprafeţe tensionate doar de verticale şi orizontale.



P. Mondrian, *Compoziţie cu gri şi brun,* 1918



P. Mondrian, *Compoziţie cu roşu, galben şi albastru,* 1921

După Henry Maldiney, principiul artei abstracte este de „a elibera Universalul, transpunându-l în operă”[274]. Arta lui P. Mondrian imită această Formă Perfectă, formă structurată încă din vechime prin teoria pythagoreică, prin „numerele sacre” şi „proporţia de aur”. Structurile şi raporturile perfecte, ascunse în arta antică, medievală sau renascentistă, sunt relevate în lucrările lui P. Mondrian, unde verticalele şi orizontalele sunt organizate după numărul de

[274] H. Maldiney, *Ouvrir le Rien, L’art nu*, p. 226.

aur. Arta pictorului olandez se dezvăluie ca o imagine a invizibilităţii, ea face vizibil principiul invizibil al lumii.

O continuare în contemporaneitate a artei lui P. Mondrian este arta minimală, care micşorează la extrem influenţa sensibilităţii personale a artistului asupra operei de artă, pentru a atinge perfecţiunea matematică şi geometrică.

Însă, dacă la P. Mondrian această perfecţiune geometrică avea semnificaţii spirituale, pentru artiştii minimalişti forma ajunge uneori să fie considerată formă în sine, ruptă de orice semnificaţie.

Spre Nimic

În Statele Unite, la sfîrşitul anilor ’50, apare un curent abstract numit „noua abstracţie” (*postpainterly abstraction*), care continuă cercetările asupra culorii realizate la *Bauhaus*. Artişti ca Mark Rothko (1903-1970), Barnett Newman (1905-1970), Ad Reinhardt (1913-1967) sau Kenneth Noland preiau de la *Bauhaus* preferinţa pentru forme geometrice şi linii clare. Dar dacă putem vorbi despre o influenţă la nivel formal din partea şcolii germane, în ceea ce priveşte concepţia despre artă, cele două curente se deosebesc radical. La *Bauhaus* arta era concepută oarecum ca o completare a tehnicii, iar latura sa utilitară era mult apreciată. Pentru artiştii din „noua abstracţie”, influenţaţi de filosofia Asiei orientale – budismul zen -, arta, prin câmpurile mari de culoare monocromă, caută să producă un efect meditativ.

Adolph Gottlieb încearcă să redea forţa miturilor şi simbolurilor primitive printr-o reevaluare contemporană. Pentru aceasta lucrările sale vor reproduce la scară imensă semne pictografice cu valoare de simbol. Pictograme enorme invadează pânzele sale, ocupând treptat întreaga suprafaţă.

Abandonează definitiv compoziţia tradiţională şi plasează în centru imaginile sale heraldice.

Mark Rothko, Bandă oranj (1956)

Mark Rothko: *Fără titlu* (1955)

Lucrările lui Mark Rothko par, iniţial, să evoce „o lume cvasimitică, visurile unor începuturi protozoice pe ţărmurile unui timp nou”[275] şi trimit oarecum la figurativ: *Martiraj* (1945), *Entombment – Mise au tombeau*, (1946). Pictura lui se va transforma ulterior într-o artă care nu mai are „nici o legătură directă cu vreo experienţă vizuală particulară”[276], este o „artă în afara oricărei experienţe vizuale”[277]) în care benzi late de culoare pură sunt aşternute în straturi suprapuse pe pânză. Artistul va căuta să înlăture prin arta sa orice

[275] M. Rothko, *The Romantics Were Prompted*, în „Possibilities”, nr 1/1948, p. 84; citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane*, p. 298.
[276] M. Rothko citat de Edward Lucie-Smith în *L'art d'aujourd'hui*, p. 84.
[277] M. Rothko citat de Dan Grigorescu, *Istoria artei americane*, p. 298.

obstacol care s-ar putea interpune între imaginea pictată şi privitor. Această imagine este de fapt, în majoritatea cazurilor, constituită din suprafeţe rectangulare cu contururi estompate, care plutesc parcă pe un fond de culoare mai deschisă.

„Colorfield" a fost numită arta sa. Orice aluzie la vreo imagine cunoscută trebuie înlăturată şi ştearsă din mintea privitorului în momentul când acesta priveşte opera. Un vid, un gol al conştiinţei trebuie să se instaleze pentru ca în acest vid şi dincolo de orice reprezentare a lumii, să poată pătrunde liniştea pe care o caută misticul oriental.

> „Progresia operei artistului trebuie să trimită spre claritate, spre suspendarea oricăror obstacole interpuse între pictură şi idee şi între idee şi observator. Ca exemple ale acestor obstacole, aş cita între altele, memoria, istoria sau geometria"[278].

Se poate vorbi despre o comuniune aproape religioasă pe care o cere receptarea operelor sale. Între 1965 şi 1967 M. Rothko lucrează la „Capel Paintings", aşa numitele picturi mistice care decorează capela ecumenică din Huston, Texas.

Adolph Gottlieb şi Mark Rothko susţin în 1945 că „formele plate, lipsite de relief, distrug iluzia şi revelează adevărul"[279]. Putem vedea aici o *kenoză* a imaginii asemănătoare celei pe care J.-L. Marion o atribuie icoanei. Analiza filosofului francez pleacă de la constatarea că în

[278] M. Rothko, *Artist's Statements*, catalogue de l'exposition „ New American Painting", Museum of Modern Art, 1958-1959, citat de Edward Lucie-Smith în *L'art d'aujourd'hui,* p. 85.

[279] Într-o scrisoare către redacţie, publicată în „The New York Times", 13. VI. 1943, secţ. 2, p. 9; citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane*, p. 294.

societatea contemporană imaginea devine o lume în sine. Ea invadează de pretutindeni cerând şi impunând să fie privită. Imaginea televizuală, imaginea publicitară, până şi imaginea personală. Însă imaginea aceasta este o imagine care nu mai are nici un prototip, nici un original. Nu mai este vorba aici de imaginea simbolică, aşa cum o vedea Eliade, imaginea care trimitea la o altă realitate, la Realitatea „reală", adevărată, şi nu iluzorie. Imaginea care invadează acum întreaga noastră existenţă, de la ştiri până la reclame, nu mai are alt original decât ea însăşi, nu mai trimite spre nici o altă realitate decât propria ei vizibilitate. Rapiditatea cu care se succed imaginile televizuale nu mai permit spectatorului să facă distincţia între o imagine care are în spatele ei un original şi alta care este doar o ficţiune. Toate imaginile devin astfel ficţiune şi îşi pierd realitatea. Însă ele exercită o asemenea fascinaţie încât privitorul nu numai că rămâne aţintit în faţa ecranului, dar tinde să devină el însuşi o imagine. Idolatria imaginii se manifestă cu o violenţă comparabilă cu cea a armelor sau a ideologiilor. Imaginea cere cu orice preţ să fie văzută pentru ea însăşi şi indiferent de originalul ei invizibil[280]. În mod normal, imaginea ar trebui să fie o modalitate de a face vizibil originalul invizibi. Tiranica imagine contemporană pretinde numai pentru ea vizibilitatea, negând originalul. Însă imaginea autentică ar trebui să trimită spre un altceva. Originalul nu este niciodată văzut şi acesta este şi rolul imaginii, de a face vizibil un invizibil.

Icoana ar putea fi, într-o oarecare măsură, un exemplu pentru o astfel de imagine care nu trimite la ea însăşi, nu se slăveşte pe sine, ci îndreaptă privitorul spre prototipul ei nevăzut. Ea nu este de fapt o imagine care să oprească privirea asupra ei. Esenţa icoanei nu este aceea de a aduce la vizibilitate invizibilul sau o parte a lui, ci dimpotrivă, de a

[280] J.-L. Marion, *Crucea vizibilului*, pp. 80-84.

trimite dincolo de vizibilitatea propriu-zisă, spre invizibil, de a anula ceea ce se poate vedea concret în ea, imaginea, pentru a trimite la prototipul ei. În icoană privirea nu se opreşte de spectacolul care se oferă, icoana nu se constituie ca un obiect estetic constituit de privirea mea pentru că în icoană se încrucişează două priviri. Prin icoană o altă privire mă priveşte pe mine. Nu eu sunt cel care privesc, ci eu sunt cel privit. În acest fel imaginea vizibilă nu mai ecranează, ea se lasă străpunsă de cele două priviri. Vizibilul unei icoane slăbeşte în acest fel. El nu se afirmă, nu se numeşte pe sine. Imaginea se estompează pentru a lăsa ca aceste două priviri să se încrucişeze.

Hristos este cea dintâi icoană a lui Dumnezeu. Nu pentru că în întruparea sa ar trebui să vedem o parte a Tatălui invizibil, ci tocmai pentru că trupul său se sustrage vizibilului, se oferă spre distrugere şi desfigurare tocmai pentru ca în Hristos să poată fi văzut doar Tatăl prin faptele sale şi nu ca imagine[281].

Mark Rothko: *Fără titlu.Roşu*, 1956

În arta contemporană se observă o tendinţă asemănătoare de estompare a imaginii, o *kenoză* a ei, o slăbire si o ştergere astfel încât spectatorul nu mai are ce să vadă. Imaginea nu se mai arată pe sine, nu se mai constituie un spectacol. J.-L. Marion aminteşte în acest sens curentele contemporane ca minimalismul, *arte povera* sau *reade made*.

Părerea mea este că această lipsire de vizibilitate a unei imagini pentru ca ea să poată trimite spre un altceva faţă de ea

[281] *Ibidem*, pp. 92-98.

însăşi se potriveşte mai ales „noii abstracţii", în special lui Mark Rothko şi Barnett Newman. Lucrările acestor doi artişti sărăcesc într-adevăr imaginea, o golesc tocmai pentru a trimite spre un absolut care depăşeşte orice fel de imagine şi reprezentare.

Arta minimală nu cred că poate fi interpretată în acest fel. Este adevărat că şi ea propune o reducere la minim a ceea ce este oferit spre vedere, o restrângere drastică a mijloacelor de expresie prin folosirea formelor geometrice regulate, cub, sferă, cilindru, paralelipiped. Însă imaginea aceasta pe care o oferă arta minimală nu trimite spre nici un invizibil, nu trimite spre nimic altceva decât spre ea însăşi. Tocmai pe ea însăşi intenţionează să se facă vizibilă, şi nimic altceva.

Nu există nici o transcendenţă, nimic spre care ea să trimită în afară de spectacolul propriei imagini. Artiştii înşişi mărturisesc că dincolo de imaginea văzută nu mai este nimic. „Pictura mea este fondată pe faptul că singură figurează ceea ce poate fi văzut. Este în mod real un obiect. (…) Ceea ce vedeţi este ceea ce vedeţi"[282].

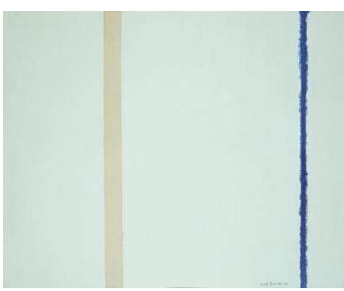
Barnett Newman, *Who's afraid of RedYellow & Blue,* 1966

Chiar dacă îşi are originea în *postpainterly abstraction*, minimalismul se îndepărtează totuşi de originea sa. Total opuse minimalismului cred că sunt lucrările lui Barnett Newman (1905-

[282] Frank Stella, tiré de « Questions to Stella and Judd » de Bruce Glaser, publié par Lucy Lippard, Art News, vol. 65, nr. 5, septembre, 1966, p. 58; citat de Edward Lucie-Smith în *L'art d'aujourd'hui*, p. 343.

1970) care face parte din „noua abstracţie”. Chiar dacă nici ele nu reprezintă nimic altceva decât nişte suprafeţe uniforme, aceste „câmpuri colorate” (*colourfielde*) depăşesc obiectualitatea pentru a atinge liniştea absolută.

Tablourile lui B. Newman nu mai lasă loc întâmplării şi spontaneităţii, ci sunt construite cu intenţionalitate reflexivă: „Tablourile mele, spune el, nu sunt o mânuire a spaţiului, ele nu sunt legate de o reprezentare picturală, ci de o senzaţie picturală” Monocromia realizată prin tentele succesive de culoare plată înlătură orice iluzie de spaţiu. Senzaţia temporală a lucrărilor lui, consideră R. Rosenblum, aminteşte de senzaţia de infinit a spaţiului şi timpului din *Călugăr la ţărmul mării* (1808-1809) de C. D. Friedrich (1774-1840).



Barnett Newman , *Focul alb I,* (1954)

Caspar David Friedrich, *Călugăr la ţărmul mării* (1808-1809)

Există o căutare a absolutului în majoritatea lucrărilor expresionismului abstract şi ale „noii abstracţii”, aşa cum exista şi în pictura romantică germană: „Împingând pictura până la limita extincţiei, Newman învaţă să o trăiască mai mult ca un act al credinţei decât ca un atribut normal al culturii moderne”[283]. „Un tablou de Newman nu vrea să

[283] H. Rosenberg, *The Re-Definition of Art*, p. 97; citat de Edward Lucie-Smith în *L'art d'aujourd'hui,* p. 91.

demonstreze că durata depăşeşte conştiinţa, el vrea să fie însăşi evenimentul, clipa care se desfăşoară…Un tablou de Newman este un înger. Nu vesteşte nimic, ci este el însuşi Buna-Vestire" (J.-F. Lyotard)

Arta ca „obiect"

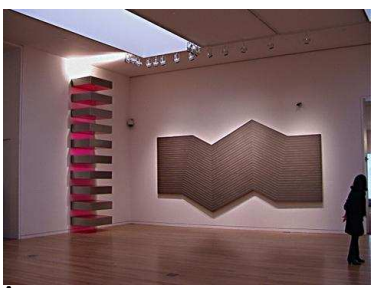
Hard-edge e una din orientările care moştenesc geometrismul lui P. Mondrian. Născută din „noua abstracţie", *Hard-edge* încearcă să fie o îmbinare a abstracţiei geometrice a începutului de secol cu expresionismul abstract: „Am considerat că amândoi aceşti poli – Mondrian, care a reprezentat obiectivitatea, şi Pollock, care a reprezentat suprema subiectivitate – pot fi făcuţi să se întâlnească"[284], declara Al Held, unul din artiştii importanţi ai mişcării. Frank Stella, Ellsworth Kelly sau Kenneth Noland încearcă să realizeze picturi ale căror valoare să fie aceea de „obiect în sine": „sensul inerent al unei picturi *Hard-edge* este simpla ei prezenţă ca obiect pictat"[285].

Pictura văzută ca un obiect determină receptarea ei ca pe o simplă „arie colorată cuprinsă între marginile ramei. Formele şi culorile sunt astfel echilibrate încât nici una dintre ele să nu pară că ar veni mai aproape sau s-ar îndepărta de privitor"[286].

Lucrarea devine astfel doar o suprafaţă cu calităţi optice unde privitorului i se interzice să pătrundă, „el e ţinut în afara

[284] Dore Ashton, Al Held, în „Studio International", 1964, p. 210; citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane,* p. 325.
[285] M. Baigell, citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane*, p. 326.
[286] Dan Grigorescu, *Istoria artei americane*, p. 326.

ei, are dreptul doar s-o observe ca pe un obiect”[287]. Frank Stella pare a întruchipa cel mai bine în pictură această concepţie după care arta trebuie epurată de orice emoţie pentru a deveni o construcţie geometrică ce „nu se adresează decât nervului optic”[288]. Pictura lui F. Stella devine pur decorativă, iar geometriile sale colorate sunt dungi paralele ce urmăresc îndeaproape marginile şasiului sinuos.



În imagine, o lucrare a lui Donald Judd, *Fără titlu*, la stânga şi una a lui Frank Stella, *Nunca Pasa Nada*, la dreapta, 1964

Donald Judd, *Fără titlu*, 1966

Dan Grigorescu consideră *op-art*-ul ca fiind foarte apropiat de mişcarea *Hart-edge*. Richard Anuszkiewitcz defineşte curentul ca având preocupări experimentale în domeniul culorii şi al efectelor ei. Accentul este pus mai ales pe efectul culorilor complementare şi juxtapunerea lor la intensitate maximă, creând astfel o senzaţie dinamică. Lucrările se bazează pe construcţii strict geometrice sau algebrice. Însă Ad Reinhardt, care face şi el parte din curentul

[287] S. Synge, *Art, Non-Art, Counter-Art*, în „The Vibrant”, dec, 1971, p. 68; citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane*, p. 326.

[288] Peter Fowler, Interview with Kenneth Nolland, în „The Arts”, 2/1969; citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane*, p. 326.

op-art, se îndreaptă spre „un misticism de origine extremorientală”[289] şi spre o filozofie a

> „obiectului clar definit, independent şi separat de toate celelalte obiecte şi determinări, de circumstanţele în care nu putem să desluşim ce avem de ales sau din care nu putem face ce-am voi să facem, al căror înţeles nu-l putem desprinde sau tălmăci, din care nu putem extrage absolut nimic”[290].

La sfârşitul anilor ’60, sculptoriţa Patricia Johanson realizează o lucrare care va fi considerată[291] la originea a două curente importante în postmodernism, arta minimală şi *land-art*-ul. Lucrarea sa este o linie continuă, lungă de şapte mile, trasată pe teritoriul unde i se afla casa. Gestul de a plasa lucrarea direct în natură se va afla la originea „artei pământului”, arta care nu mai are alt suport şi nici alt material decât natura însăşi; faptul că lucrarea reprezintă o simplă linie va genera o preocupare pentru exprimarea cât mai simplificată, din care orice subiectivitate să fie exclusă.

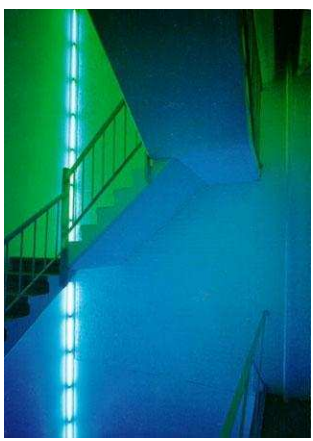
Arta în natură

În anii ’70 există o tendinţă de a „înlătura barierele dintre artă şi viaţă”, de a nu mai realiza opere care să fie doar percepute cu detaşare intelectuală, ci lucrări în care privitorul să poată

[289] Dan Grigorescu, *Istoria artei americane*, p. 323.
[290] Răspuns la un chestionar publicat în revista „It is”, nr. 2/1966, citat de Dan Grigorescu în *Istoria artei americane*, p. 324.
[291] Dan Grigorescu, *Istoria artei americane*, p. 351.

pătrunde efectiv. Această tendinţă îşi găseşte începuturile încă în Avangardă, în manifestările anilor ’20-30 prin care obiectul casnic este expus ca lucrare artistică. Ulterior, *pop-art*-ul se exprimă, de asemenea, prin utilizarea obiectelor. Tendinţa artiştilor din anii ’60 de a folosi în lucrări obiecte luate din mediul ambiental a fost influenţată pe de o parte de gesturile artistice ale lui M. Duchamp, iar pe de altă parte de extraordinara libertate de expresie pe care expresionismul abstract o impusese ca normă.

Carl Andre, *Eight Reversed Steel Corner*, 1978



Dan Flavin, *Fără titlu,* 1996

„Arta ambientală” din anii ’70 propune lucrări în care spectatorul nu mai este doar un simplu privitor, ci un participant activ care poate pătrunde în operă şi uneori o poate modifica. Această aşa-zisă tendinţă de „eliminare a barierelor dintre artă şi viaţă”, manifestată în anii ’70, transformă expoziţiile în „ambiente totale”. Mişcarea se constituie ca o reacţie împotriva concepţiei după care opera de artă este un obiect expus spre admiraţie şi, eventual, spre comercializare. Lucrările artiştilor, chiar dacă mai sunt încă prezente în expoziţii, devin un fel de dublare sau de

ornamentare a spaţiului ambiental. Privitorul nu mai este invitat să privească, ci să se cufunde, să pătrundă în operă şi să o perceapă în acest fel din interior.

Carl André realizează pardoseli din scânduri negeluite, aşezate pe toată suprafaţa galeriei, astfel încât spectatorul este nevoit să „calce în picioare" lucrarea. Les Levine ocupă de data aceasta nu podeaua, ci pereţii galeriilor, pe care-i tapetează în întregime cu sculpturi modulare din plastic, iar Dan Flavin creează adevărate incinte cu ajutorul luminii fluorescente colorate. Dorinţa de a realiza lucrări care să fie din ce în ce mai cuprinzătoare îl determină pe Tony Smith să expună o sculptură intitulată *Fum* (1967) în care este încorporat tot spaţiul expoziţional. Lucrarea este o structură de coloane şi de arcuri de dimensiunile unei întregi galerii, în care privitorul poate pătrunde pentru a admira opera din interior. Am putea spune că este o lucrare în întregime abstractă. Publicul ajunge să se afle înăuntrul ei, să îi „trăiască" existenţa şi nu doar să o privească[292].

Ce înseamnă în acest caz „eliminarea barierelor dintre artă şi viaţă"? Despre ce artă şi despre ce viaţă este vorba în acest slogan care se constituie ca cerinţă pentru arta ambientală? Concepţia artistică unde operele pot fi studiate, privite, admirate şi „trăite" din interior pare a fi o realizare literală a dorinţei exprimată de la Kandinsky până la J. Pollock, de a te afla în interiorul lucrării. Atât privitorii cât şi artiştii sunt acum efectiv *în* lucrare, îi trăiesc conţinutul ei fizic, material.

Pentru W.Kandinsky, a fi în interiorul operei nu implica deloc o realizare fizică a acestui lucru, o materializare concretă. Era vorba pur şi simplu despre sentimentul de a fi copleşit spiritual de operă, de a o trăi la o asemenea

[292] Dan Grigorescu, *Istoria artei americane*, p. 351.

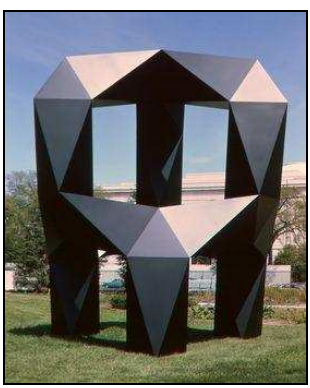
intensitate încât nimic în jur sa nu mai aibă importanţă. Nu obiectul de pe perete te copleşea, căci el era un simplu suport material, ci opera de artă care trecea dincolo de obiect. Pentru J. Pollock, a fi în interiorul tabloului capătă deja un sens mult mai concret. Artistul doreşte să se simtă in interiorul lucrării şi, pentru aceasta, se aşează efectiv deasupra pânzei pictate. Bineînţeles că aici este vorba şi de o pătrundere în ceea ce opera este dincolo de suportul său material, de empatia cu ritmul şi cu mişcarea ce prind chip pe pânză. Pentru arta ambientală, această descindere în interiorul lucrării devine din ce în ce mai concretă, aşa cum este cazul luicrării lui Tony Smith, unde atât privitorul, cât şi artistul, intră efectiv în lucrarea-incintă, în lucrarea-cameră. „Trăirea" lucrării are, în acest caz, un sens cât se poate de concret: trăirea sentimentului de a te afla fizic în interiorul unui spaţiu închis. Există şi aici, desigur, o trăire a operei de artă, un sentiment al comuniunii cu ea, care este determinat de ceea ce este opera de artă dincolo de suportul său material, însă în acest caz, sentimentul empatiei cu opera invizibilă este mult diminuat de impresia puternică provocată de faptul de a te afla în interiorul materialităţii operei.

Am putea spune că, de la Kandinsky până la arta ambientală, „trăirea" unei opere de artă s-a degradat treptat. Iniţial, a fi în operă nu avea decât un sens spiritual. Ulterior, treptat, artiştii au simţit nevoia de a exemplifica din ce în ce mai concret acest lucru.

În planul limbajului s-ar putea face o paralelă cu diferenţa dintre metaforă şi comparaţie. Metafora este doar sugestie, este artă pură, este completa spiritualizare din operele lui W. Kandinsky. Comparaţia în schimb este o metaforă vulgarizată, o metaforă explicitată, care îşi pierde din calităţile artistice. Arta lui W. Kandinsky este o sugestie doar, o invitaţie adresată spiritului de a pătrunde în intimitatea tabloului. Arta ambientală este o invitaţie adresată corpului. Privitorul este poftit să pătrundă fizic în lucrare. Este ca şi

cum el nu ar mai fi capabil să perceapă un conţinut prea subtil al unei opere şi are nevoie de o explicaţie concretă, pe propriul său corp. Ca şi cum artistul exemplifică în planul corporalităţii ceea ce privitorul ar trebui să simtă doar în plan spiritual.

Revenind la „ruperea barierelor dintre artă şi viaţă", ne întrebăm: care artă trebuie întoarsă din nou la viaţă şi de ce? Şi ce este viaţa aceasta la care trebuie întoarsă arta?



Tony Smith**,** *Moondog*, model 1964, fabricat în 1998-1999

Robert Smithson, *Colţ de oglindă cu coral,* 1969

A dori să restabileşti „legătura dintre artă şi viaţă", cum încercau să face „artiştii ambientali" înseamnă oare a readuce în exprimarea plastică obiecte uzuale sau elemente deja cunoscute ale mediului înconjurător, cum sunt scândurile (lucrările lui Carl André), movilele de pământ, brazdele de iarbă (Robert Morris), tonele de frunze sau fân răsturnate în galerii (Rafael Ferrer, *Hay, Grease, Steel – Foin, graisse, acier*, 1969) sau sfărâmăturile de pietre (Robert Smithson, *Sandstone with Mirror – Grès avec miroir*, 1969)? „Viaţa" pe care doresc să o readucă în artă aceşti creatori nu este oare

doar dorinţă de a regăsi în artă imagini familiare? De a stabili o relaţie cu mediul, cu ambientul, cu lucrul din jurul nostru, cu tot ceea ce ne înconjoară? A regăsi şi a aduce în artă aceste imagini familiare, în opoziţie cu arta abstractă care nu trimitea la nimic cunoscut?

Cred că nu aceasta este „viaţa" despre care vorbesc aceşti artişti. Chiar dacă favorizează experimentarea actului artistic cu tot corpul, chiar dacă, aşa cum am văzut mai sus, am putea spune că, faţă de trăirea unei lucrări de W. Kandinsky, trăirea în arta ambientală poate fi într-un oarecare declin, totuşi aceşti artişti vorbesc despre experimentarea unei opere de artă, şi nu doar despre simpla ei privire. Este o nevoie de a trăi opera, de a-i simţi efectul, şi nu de a o percepe ca pe un simplu obiect.

Datorită acestui fapt cred că putem înţelege viaţa din perspectiva conceptului henryan. Viaţa este în noi, sau mai precis noi suntem în viaţă. Ea este cea care se exprimă în opera de artă, ea este cea care trăieşte prin noi şi prin tot ceea ce este însufleţit. Expresie a vieţii invizibile este orice artă, în măsura în care este artă, indiferent dacă uzează de imagini recognoscibile sau de figuri abstracte.

Şi arta ambientală, prin dorinţa de a te face să participi la operă şi de a te integra ei, este o manifestare a sentimentului vieţii. Aceasta este viaţa la care arta trebuie să se întoarcă, căreia trebuie să îi fie materializare.

Dar, dacă aceasta este viaţa la care trebuie să se întoarcă arta, care este în schimb arta care si-a pierdut această menire? Care este arta care trebuie readusă la viaţă?

Arta minimală se afirmase cu puţin timp înainte, în anii '60. Cred că despre ea putem spune acest lucru. Arta nu mai este expresie a vieţii, ci doar pură formă fără nici un fel de substrat. Ea trebuie readusă la raţiunea de a fi a artei, aceea de a exprima invizibilul, de a se constitui ca loc al fiinţei. Minimalismul nu este nimic în afara unei forme realizată de multe ori cu o perfecţiune industrială şi inexpresivă. Lucrări

cum sunt sculpturile lui Donald Judd, (*Box*, 1975-1977, un cub metalic realizat industrial, *Untitled*, 1966, o serie de şase cuburi identice din plexiglas galben, plasate la distanţe egale), sau picturile lui Frank Stella (*Nuca Pasa Nada*, 1964, o bandă de culoare uniformă, sub forma unei linii frânte, multiplicată de mai multe ori) mărturisesc dorinţa artiştilor de a expulza din artă exprimarea oricărei emoţii şi dorinţa ca realizările lor să fie asemenea obiectului industrial.

Donald Judd, *Box* (1975-1977)

Această concepţie trimite la afirmaţia lui Andy Warhol: „motivul pentru care pictez aşa este că aş vrea să fiu o maşină, şi simt că tot ce fac ca o maşină e tot ce aş dori să fac”[293]. Arta minimală devine o artă care nu mai trimite spre nimic, asemănându-se foarte mult cu produsul industrial, realizat în serie.

Ea se îndepărtează de esenţa artei care, în vechime, era şi esenţa tehnicii (faptul de a dezvălui – *dévoilement*, de a face să apară), şi se apropie foarte mult de esenţa tehnicii moderne, aşa cum o concepea M. Heidegger. Esenţa tehnicii, *Gestell* este un pericol pentru omul modern. În antichitatea greacă esenţa tehnicii era ποίησις, modalitatea de a face să apară, de a aduce la prezenţă. Orice lucru fabricat de către om era ποίησις, era scoatere din ascundere. Chiar şi natura era considerată capabilă de ποίησις. Diferenţa consta în faptul că pentru *a face să apară*, natura nu avea nevoie de nici un

[293] Dan Grigorescu, *Istoria artei americane*, p. 315.

intermediar – artizanul – aşa cum era cazul obiectelor fabricate de om. În epoca modernă esenţa tehnicii nu mai este ποίησις, ci *Gestell,* modalitatea pro-vocantă de a privi lumea, modalitate care îl determină pe om să vadă lucrurile în lumina faptului pentru care ele au fost produse. Omul pro-voacă natura să-şi degajeze energiile, să fie „utilizabilă", dar el este la rândul său pro-vocat. Acest *Gestell*, această modalitate a noastră de a privi lucrurile doar din punctul de vedere al utilităţii lor, este extrem de periculoasă. Ea împiedică, pe de o parte, pe om să ajungă la sine însuşi şi ascunde, pe de altă parte, toate celelalte modalităţi de dezvăluire[294].

Arta minimală este o consecinţă a acestei concepţii moderne despre tehnica văzută nu ca pro-ducere ci ca pro-vocare.

> „Universul modern al ştiinţei şi al tehnicii tinde să excludă tot ceea ce face umanitatea omului: senzaţiile, pasiunile, emoţiile. Astăzi arta poate să îl smulgă pe om din dezrădăcinare şi să-l restituie a ceea ce a pierdut"[295].

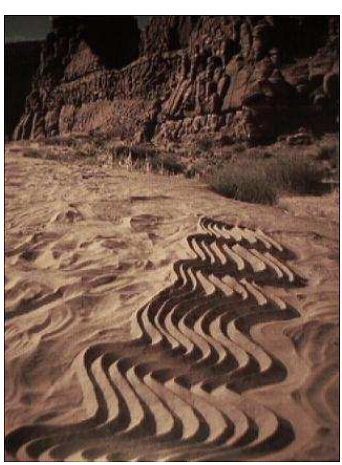
Ea nu mai este o dezvăluire a fiinţei, nu mai este decât un simplu obiect industrial care nu transmite nici emoţia artistului şi nici vreo dorinţă de a atinge un ideal al formei care să tracă dincolo de simpla materialitate. Acesta cred că este modul în care trebuie înţeleasă „întoarcerea artei la viaţă", pe care o cere arta ambientală. Sintagma ar putea fi tradusă: „întoarcerea « artei » minimale la esenţa artei care este viaţa invizibilă ce se împlineşte în noi, care este locul unde fiinţa se dezvăluie".

[294] M. Heidegger, *La question de la technique*, în *Essais et conférences*, Ed. Gallimard, 1995, pp.36-39.
[295] Michel Henry, *Voir l'invisible*, François Bourin, Paris, 1988.

Tendinţa iniţiată de arta ambientală de a aduce în expoziţii elemente luate direct din natură va determina o mişcare artistică amplă în sens invers, de această dată, adică „scoaterea" din expoziţii a lucrărilor şi realizarea lor direct în natură. Ia naştere în acest fel mişcarea numită „arta pământului" sau *land-art.*

Din punct de vedere al abstracţiei, acest curent ne interesează datorită întoarcerii sale la simbolurile şi la formele cu semnificaţii religioase ale popoarele primitive. Artiştii creează lucrări direct în natură, folosind materialele mediului înconjurător. Michel Heizer realizează şanţuri în nisipul deşertului sau dislocă volume mari de rocă (*Displaced, Replaced Mass – Masse déplacé et remise en place*, 1969; *Double Negative*, 1969-1970), Dennis Oppenhiem decupează forme în zăpadă sau seceră o porţiune dintr-un lan de grâu în formă de X (*Branded Mountain*, 1969; *Surface Indentation*, 1968), Christo „împachetează" o parte din ţărmul oceanic.

Lucrările care mi se par însă cele mai interesante sunt cele care valorifică imaginile şi simbolurile culturilor arhaice: piramida, cercul, spirala, crucea cu braţe egale.


Michael Heizer

Mircea Eliade consideră că imaginile şi simbolurile sunt o necesitate care asigură legătura cu realitatea profundă a vieţii. În lipsa imaginaţiei care să *imite* modelele exemplare care sunt Imaginile, viaţa omului e lipsită de fericire şi de sens. Simbolurile, miturile şi

imaginile sunt modalităţi de cunoaştere, de dezvăluire a fiinţei, iar nu creaţii arbitrare ale psihicului.

Gândirea simbolică este consubstanţială fiinţei umane, precedă limbajul şi gândirea discursivă. Imaginile, simbolurile şi miturile fac parte din însuşi felul de a fi al omului. Studierea lor ne îngăduie o mai bună cunoaştere a „omului pur şi simplu", a primitivului neafectat de curgerea istorică[296]. Pentru acesta Realitatea nu este cea de aici, dată imediat simţurilor, ci cea de „dincolo", intuită, visată, întrezărită doar. Accesul la această realitate adevărată se face doar prin mijlocirea imaginaţiei, a simbolurilor văzute ca punţi între două lumi, între cer şi pământ, între materie şi spirit:

> „În mod cuvenit, spune Dionisie pseudo-Areopagitul, ni s-au propus deci chipuri ale celor fără chipuri şi forme ale celor fără forme. Un motiv pentru aceasta ar putea fi […] cunoaşterea noastră prin analogie, care nu poate să se înalţe nemijlocit la vederile (contemplaţiile) spirituale şi are nevoie de ajutoare potrivite cu firea noastră, care ne duc la vederile minţilor fără formă şi mai presus de lume, prin forme ce ne sunt apropiate"[297].

Spiritul trebuie să recurgă la Imagini pentru a sesiza realitatea ultimă a lucrurilor[298]. Imaginea are numeroase planuri de referinţă, iar semnificaţiile ei sunt multiple. Datorită acestui fapt, *coincidentia oppositorum* poate fi uşor redată printr-un simbol, pe când mijloacele conceptuale rămân neajutorate.

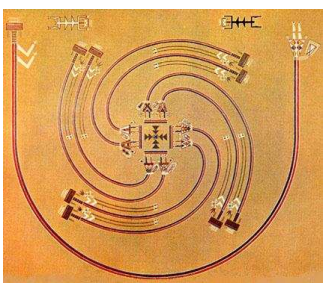
---

[296] Mircea Eliade, *Imagini şi simboluri*, p. 15.

[297] Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Ierarhia cerească*, traducere de Pr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideia, Bucureşti, 1996, p. 17.

[298] M. Eliade, *Imagini şi simboluri*, p. 19.

În termenii fenomenologiei contemporane am putea spune că imaginea simbolică este un fenomen saturat. Nici un concept nu este suficient pentru a o explica, iar această opoziţie a contrariilor poate fi înţeleasă prin multitudinea de orizonturi pe care un astfel de fenomen le deschide. Simbolul nu are un singur plan de înţelegere, ci o multitudine de planuri care pot la un moment dat, din punct de vedere logic, să se contrazică.



Swirling Rainbow Godesses / zeiţe curcubeu. Navajo

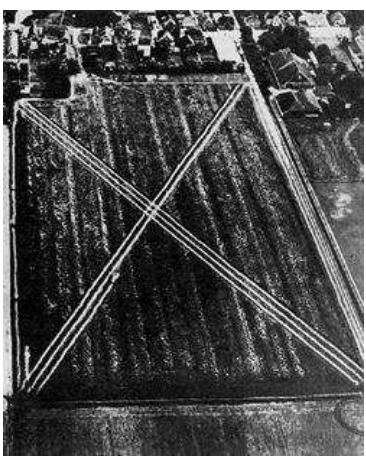
Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

Însă simbolul nu este niciodată perceput logic, ci intuitiv. Fenomenul simbolului, atunci când este înţeles, nu rămână în limitele unei conştientizări superficiale, ci determină copleşirea intuitivă şi schimbarea radicală a celui care îl percepe „Nu se poate face de fapt o hermeneutică veritabilă fără o transformare în termeni reali, ontologici, a subiectului cunoscător”[299]. Hermeneutica simbolului are sens anagogic, ea nu implică doar o înţelegere intelectuală şi un interes de

[299] Paul Barbăneagră, Textele filmelor *Arhitectură şi geografie sacră, Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului*, traducere de Mihaela Cristea şi Marcel Tolcea ,Ed. Polirom, 2000, p.220.

ordin estetic, „ci trebuie să suscite un anumit mod de viaţă”[300].

Că simbolul poate fi considerat un fenomen saturat se poate deduce şi din faptul că în ambele cazuri, pentru „primirea” a ceea ce se dă, este nevoie şi de disponibilitatea receptorului. Acesta poate să refuze să-l vadă: „Fiecare din noi vede ceea ce capacitatea lui vizuală îi permite să perceapă. Cine nu poate privi în adâncime nu va putea percepe nimic”[301]. Şi fenomenul saturat, consideră J.-L. Marion, poate să nu fie primit de cineva care refuză să îl vadă.

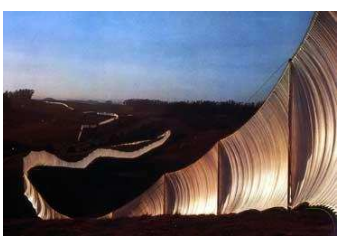

Dennis Oppenheim, Urme într-un lan, 1969

Revenind la formele simbolice pe care *land-art*-ul le face vizibile, vom aminti lucrarea lui Robert Smithson care construieşte în Marele Lac Sărat din Utah, din alge şi pietriş, un dig sub formă de spirală, *Spiral Jetty* (1970). Este o reproducere a „Movilei Marelui Şarpe” din Ohio, construcţie rituală a indienilor nord-americani, lungă de un sfert de milă şi veche de peste 2000 de ani. Spirala este pentru multe culturi tradiţionale simbol al

[300] C. G. Jung, *Types psychologiques*, Geneve, 1950, *apud* Jean Chevalier şi Alain Geerbrant în *Dicţionar de simboluri*, vol. 1, Ed. Artemis, Bucureşti, 1984, p. 33.
[301] O. Wirth, *Le Tarot des Imagiers du Moyen-Age*, Paris, 1966, p. 111, *apud* Jean Chevalier şi Alain Geerbrant în *Dicţionar de simboluri*, vol. 1, Ed. Artemis, Bucureşti, 1984, p. 34.

devenirii, al mişcării infinite, al continuităţii ciclice în progresie; este imagine a „liniei nesfârşite care leagă fără încetare cele două extremităţi ale devenirii”[302], este un simbol deschis şi optimist.

> „Forma însăşi a operei, o spirală, este o formă deschisă care este imposibil de sesizat fără a admite noţiunea de infinit. Împotriva minimaliştilor care sunt interesaţi de volumele cubice cu *Gestalt* “închis”, Smithson a preferat întotdeauna volumele ce implică o progresie geometrică”[303].



Christo, *The Running Fence*, California, 1976

Lucrarea lui Smithson este aproape inaccesibilă. Situată într-o zonă nelocuită, ea este cunoscută mai mult prin fotografiile făcute din avion. S-ar spune deci că „realitatea” sa nu există decât la o oarecare distanţă de spectator. De asemenea ea poate fi considerată şi ca o revalorizare a preistoriei, valorificând unele legende ale lacului sărat în care şi-a plasat lucrarea.

---

[302] J. Cevalier, A. Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. III, Editura Artemis, Bucureşti, 1995, p. 250.

[303] G. Müller, *The New Avant-Garde*, Londres, 1972, p.17; citat de Edward Lucie-Smith în *L'art d'aujourd'hui*, Bookking International, Paris, 1996, p. 419.

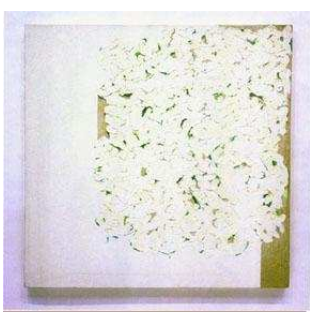
Multe din lucrările *land-art*-ului se întorc spre această sursă de spiritualitate reprezentată de construcţiile preistorice. Tumuli, terasamente, figuri gigantice desenate pe sol, dolmeni şi menhiri (Richard Long, *Linie in Scotland*, 1981), toate oferă surse de inspiraţie pentru artiştii acestui curent.

Expresivitatea materiei este exploatată de asemenea în „arta conceptuală" care pune problema artei ca limbaj. Este şi cazul lui R. Ryman, care readuce în discuţie pătratul alb. Abstracţia revine, cu o formă asemănătoare începutului de secol.

Kitchi manitou, *Le Grand Esprit*,
Simbol celest al indienilor Algonquiens, asociat religiei extazului, acum aproape şapte secole. U.S.A. Ontario

Din ceea ce am demonstrat până acum putem să ne dăm seama că arta nu este în primul rând o modalitate de comunicare sau de protest, un divertisment sau o modalitate de înfrumuseţare a spaţiului. Esenţa artei este de a fi un mijloc intuitiv de cunoaştere, o cale de formare spirituală, în primul rând pentru artist. Prin creaţie acesta se creează pe sine, îşi caută desăvârşirea. Nu rezultatul, opera finită, concretă, admirabilă, este scopul artei. Lucrarea vizibilă este doar „urma" lăsată în materie de efortul artistului de a se edifica, de a se înţelege pe sine, de a se crea, „urmă" în sensul pe care Andrei Pleşu îl dădea cărţilor:

„Îmi este tot mai limpede, în orice caz, că rostul însuşi al scrierii de cărţi e *lăsarea lor în urmă*, nu ca pe lucruri inutile, dar ca pe nişte *Nebenphänomene*, ca pe nişte reziduuri centrifugale ale unui centru galactic care el singur contează: el singur dă măsura unei vieţi şi prestigiul unui bilanţ final. (…) Când nu-ţi resimţi cărţile drept reziduuri, când le idolatrizezi (ş te idolatrizezi pe tine în ele), ele devin pe nesimţite cărţi-evaziune, cărţi-camuflaj, (pentru infinite demisii şi turpitudini), cărţi scuză, cărţi ornament, cărţi carieră, sau biete cărţi-salahorie, morminte ale unei hărnicii inerţiale, în care sufletele se îngroapă (uneori candid) într-o vinovată uitare de sine”[304].



Robert Ryman, 1957-1964
Robert Ryman, *Pictură chinezească*, 1962

Opera de artă, obiectul material, nu poate fi un scop în sine. Ea îşi capătă sensul doar în măsura în care, în momentul creaţiei, ea s-a constituit ca moment al donaţiei (J.-L. Marion), al apariţiei, al înţelegerii, al scoaterii din ascundere a adevărului, pentru creatorul ei.

[304] Andrei Pleşu, *Jurnalul de la Tescani*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 19-20.

Şi, de asemenea, îşi mai poate găsi sensul în efectul, sentimentul pe care îl provoacă privitorului, determinându-l să se vadă văzând (E. Escoubas), să conştientizeze actul vederii şi, prin aceasta, actul propriei existenţe, adică al transcendenţei (M. Heidegger).

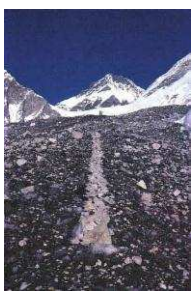
Adevărata operă se împlineşte în actul artistic, în acţiunea prin care lucrarea ia naştere, în trăirea artistului. Actul creaţiei este cel important pentru artist, iar nu rezultatul său, nu materialitatea lucrării care rămâne a fi ulterior admirată de alţii, după încheierea procesului creativ. *Happening*-urile şi *Performence*-urile sunt opere de artă care evidenţiază clar faptul că acţiunea propriu-zisă este mai importantă decât ceea ce rămâne. Aceste mişcări artistice sunt înrudite cu teatrul. Opera de artă este *doar* o acţiune pe care artistul o desfăşoară în faţa unui public. Eventualele filme sau fotografii care se fac în timpul acestei desfăşurări nu sunt decât mărturii, documente care atestă existenţa istorică, şi nu opere de artă propriu-zise. Evenimentul, acţiunea însăşi în desfăşurarea ei, constituie opera de artă.

Am putea spune atunci că, pentru cel care creează, arta se împlineşte în imanenţă, în actul însuşi al creaţiei. Însă arta nu este doar imanenţă. Artistul este cel care o pune în practică, dar nu el este şi originea a ceea ce creează. El doar înregistrează, se constituie ca subiectivitate receptivă, după cum spune J.-L. Marion. Nu face decât să primească şi să transmită mai departe ceea ce a primit.

Pictura devine „o amprentă imprimată de inimă”[305], însă, pentru gândirea patristică, inima este locul unde se împlineşte unirea mistică. Din această cauză arta poate, în anumite cazuri, să fie alăturată misticii. Mistica este trăire.

[305] Guo Ruoxu, Notes sur ce que j’ai vu et entendu en peinture, La Lettre vollée, 1994, p. 74; cité Philippe Sers, *Kandinsky, Philosophie de l’abstraction, L’image métaphysique,* Editions d’ArtAlbert, Skira, Genève, 1995, p. 56.

Arta este la rândul ei trăire. Însă nu toate curentele şi nu toţi artiştii ajung la acea trăire ultimă prin care se realizează comuniunea cu fiinţa. Unii se opresc la jumătate de drum, iar alţii poate abia pornesc. Sentimentele pe care le exteriorizează lucrările acestora din urmă nu depăşesc simpla emoţie declanşată de fiinţare. Este însă şi acesta un pas spre împlinirea artei ca loc al deschiderii fiinţei.



Richard Long

Mistica înseamnă atingerea spiritualităţii divine. Dar acest drum cunoaşte mai multe etape. Una este spiritualizarea omului, alta spiritualizarea lumii, alta atingerea spiritualităţii divine. Am văzut că mulţi dintre artiştii expresionismului abstract sau al artei informale se opresc la trăirea acestui sentiment de comuniune şi de spiritualizare a naturii. Malevich sau artiştii „noii abstracţii" merg mai departe şi ating acel loc ultim al contemplaţiei şi al comuniunii care nu-şi poate afla expresia decât în tăcere.

Calea apofatică a artei

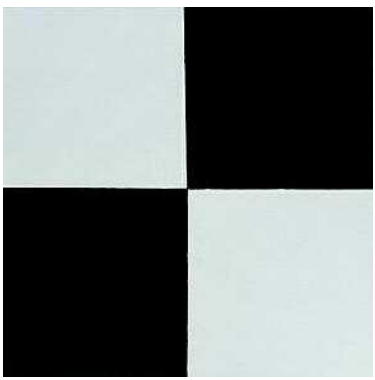
Dacă la Mondrian mai putem vorbi încă de o anumită imitare, chiar dacă e vorba de imitarea formelor pure, a ritmurilor universale, iar la Kandinsky, de arta ca expresie a vieţii, a „necesităţii interioare", Malevich este cel care renunţă la orice fel de imitaţie şi expresie. *Pătrat alb pe fond alb* pare a fi la limita picturii şi a artei.

Arta abstractă găseşte în creaţia lui Kasimir Malevich un absolut, o eliberare progresivă şi totală de orice imagine şi reprezentare materială, eliberare care atinge desăvârşirea în expresia tăcerii picturale, în *Pătrat alb pe fond alb*. Aceste renunţări succesive la figuraţie trimit la practica isihastă ce presupune depăşirea întregii fiinţări pentru a atinge noaptea supraluminoasă a necunoaşterii lui Dumnezeu. Chiar cuvintele lui Kasimir Malevich mărturisesc faptul că arta poate să deschidă calea cunoaşterii (sau mai precis a necunoaşterii) absolutului, aşa cum face apofatismul. Pictorul vrea să atingă zero-ul formei şi chiar să treacă dincolo de el, aşa cum şi Dionisie vorbea despre pătrunderea în întunericul necunoaşterii pentru a ajunge la Cel care e dincolo de tot[306].

Drumul spre abstracţie al lui Kasimir Malevich[307] poate fi conceput ca o metodă picturală de *aphairesis*, o abstractizare progresivă, până la o dimensiune *apophatică*, unde liniştea totală a formei şi a culorii însoţeşte demersul contemplativ. Scopul acestei eliberări progresive este intuiţia unei realităţi originare.

[306] Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine*, p. 149.

[307] Pentru o prezentare a procesului abstractizării treptate în arte lui Kasimir Malevich vezi Codrina Ioniţă, *Invizibilul în arta abstractă a secolului XX*, Editura Tehnică, Chişinău, 2004, pp. 67-78.

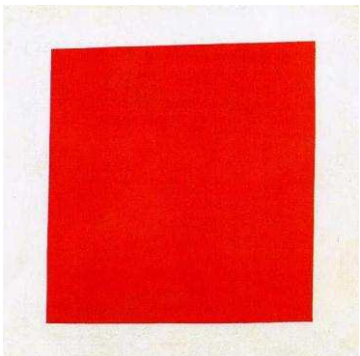


K. Malevich, Decor pentru *Victorie asupra soarelui*, 1913

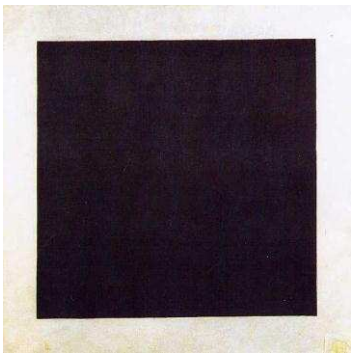
Renunţarea treptată la reprezentarea formelor realităţii se poate urmări în diferitele etape ale artei lui Kasimir Malevich. El este mai întâi influenţat de pictori ai realismului rus (Şişkin, Repin, Serov, Prianişnikov), de pictura tradiţională şi de icoanele bizantine, văzute ca o artă a transfigurării, o metamorfoză a realităţii spre formele ideale. Artistul îi subliniază importanţa în *Autobiografie*, unde icoana este caracterizată ca un adevăr anti-anatomic, în afara perspectivei aeriene şi liniare. Trecând printr-o fază impresionistă şi neoprinitivistă, pictorul ajunge la o etapă influenţată de cubism, fauvism şi futurism, curente pe care le combină într-o manieră absolut personală. Dacă încă din perioada anterioară se putea observa renunţarea la perspectivă şi la reprezentarea tridimensională, acum imaginea realităţii este împinsă şi mai departe spre descompunere şi spre abandonare treptată. Formele sunt privite din unghiuri diferite, iar culorile, cu elemente geometrice cezanniene, se combină într-o mişcare dinamică.

Următorul pas în arta sa este făcut o dată cu lucrările *alogiste*, lucrări de factură cubistă, unde imagini recognoscibile se amestecă pe pânză fără nici o raţiune. Concomitent cu mişcarea literară *Zaum*, mişcare ce proclamă destrucţia limbajului, a sintaxei şi a gramaticii, *alogismul* lui Kasimir Malevich abandonează orice organizare logică a

imaginii pe pânză. În această perioadă realizează şi decorurile pentru opera *Victorie asupra soarelui*, unde imaginea pătratului negru începe deja să se contureze.



K. Malevich, *Pătrat roşu*, (1915)



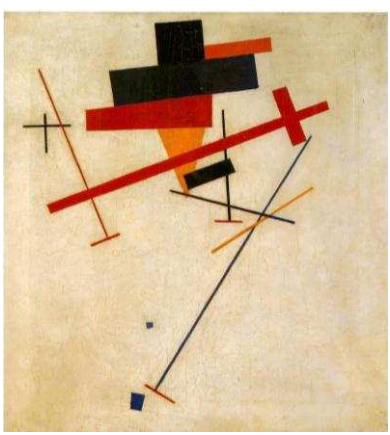
K. Malevich, *Pătrat negru*, (1913)

Încă din lucrările alogiste se puteau observa elemente care vor anunța suprematismul de mai târziu. În amalgamul de obiecte şi imagini aruncate pe pânză, Kasimir Malevich plasează ceva absolut nou, o serie de forme rectangulare monocrome care lasă treptat în fundal imaginea cubistă. Aceste forme vor avansa progresiv până la eliminarea totală a contururilor din fundal. Perioada aceasta este marcată de renunțarea la rațiune şi de proclamarea unei non rațiuni: „Noi am renunţat la raţiune sprijinindu-ne pe faptul că un alt fel de raţiune s-a născut în noi, pe care, în comparaţie cu cea la care tocmai am renunţat, o putem numi *dincolo-de-raţiune*, dar care este condusă şi ea de o lege, o construcţie, un sens".

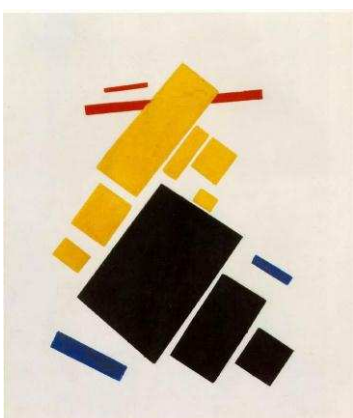
Considerat de Kasimir Malevich ca „germenul tuturor posibilităților"[308], pătratul negru apare acum în arta sa, în imaginea unui proiect pentru o cortină. Va marca decisiv arta

[308] Malevich, scrisoare către Matiuchin, citată de Jeannot Sommen şi Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch* p. 35

sa de acum încolo, alături de pătratul alb sau pătratul roşu. Dacă *Pătratul negru* este o lucrare ce prezintă o formă închisă şi stabilă, *Pătratul roşu* nu are nici unghiuri drepte şi nici poziţie de echilibru. Roşul pare a ieşi din albul care îl înconjoară, este agresiv şi neomogen. Pătratul acesta care apare atât de des în creaţia suprematistă a lui Malevich trimite la Tao, calea desăvârşirii în gândirea chineză, comparată cu un pătrat: „Un pătrat nemărginit nu are unghere; un vas mare se desăvârşeşte cu vremea; un sunet răsunător arareori e desluşit; un chip întins rămâne nezărit. Tao este lăuntric, [el] nu are nume”[309] (citatul a fost reprodus de P. Ouspensky în *Tertium Organum*, lucrare pe care Malevich o cunoştea şi care l-a influenţat mult).



K. Malevich , *Suprematism*



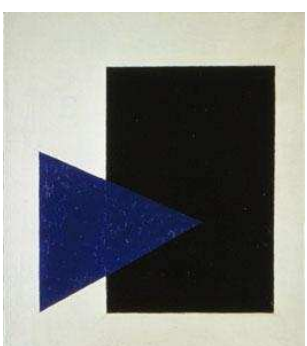
K. Malevich, *Aeroplan*

În noua sa artă pură, care va primi numele de Suprematism, proclamând „suprematia sensibilității”, Kasimir Malevich nu a utilizat doar pătratul negru sau alb, ci şi alte culori şi forme geometrice. Drumul *aphairetic* al artei lui,

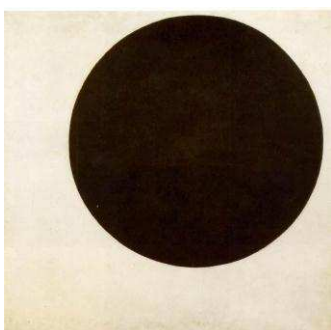
[309] Lao Zi*, Cartea despre Tao şi virtuţile sale,* traducere de Şerban Toader, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1999, p. 117.

prin care se renunţă la orice reprezentare a obiectului, deci la orice aluzie materială, atinge aici punctul ultim, ajungând la *apophasa* picturală, la tăcerea totală a formelor, la intuiţia unei alte realităţi.

Apophaza picturală a artei lui K. Malevich, liniştea totală a contemplaţiei absolutului, se anunţă încă din opera *Victorie asupra soarelui*, care este un omagiu adus culorii negre: „Soarele este învins (…) trăiască tenebrele/Şi zeii negri". Aceste versuri ale operei sunt caracteristice pentru evoluţia artistică a lui Kasimir Malevich. Formele accesibile simţurilor, fiinţarea guvernată de clara raţionalitate umană, lucrurile plasate în lumina fără echivoc a soarelui trebuie să fie „învinse" pentru a putea avea acces la o realitate mai profundă. Negaţia întregii fiinţări duce la origine, la sursă, la alteritatea radicală.



K. Malevich, *Triunghi albastru şi dreptunghi negru,* 1915



K. Malevich, *Cerc negru*

În mistica orientală întunericul este mediul unde se poate cunoaşte Incognoscibilul, locul misterului şi al epifaniei.

„Fiinţele aflate sub cer se zămislesc din fiinţă, iar fiinţa se zămisleşte din nefiinţă”[310] crede înţeleptul oriental.

> „Întunericul se situează dincolo de lumină şi totuşi este el însuşi luminos. Cine pătrunde în el, ca Moise, cunoaşte starea de necunoaştere şi, paradoxal, absoluta transcendenţă a luminii contemplate.”[311]

Astfel prezintă Marie-Madeleine Davy taina cunoaşterii lui Dumnezeu din *Teologia mistică* a lui Dionisie Areopagitul. Întunericul este aici, text fundamental al teologiei apofatice. Apofatismul sau calea negativă de cunoaştere constă în negarea a ceea ce Dumnezeu nu este, pentru a-l putea cunoaşte, întrucât El este mai presus de orice cunoaştere”[312]. Taina de care Cel ce este izvorul a toate se înconjoară este simbolizată de întuneric, obscuritate şi noapte. Acest simbolism apare în *Biblie* de trei ori: 1) „Iar muntele

[310] Lao Zi*, Cartea despre Tao şi virtuţile sale,* traducere de Şerban Toader, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1999, p. 115.
[311] Marie-Madeleine Davy, *Enciclopedia doctrinelor mistice*, vol. I, Timişoara, Editura Amarcord, 1998, p. 347.
[312] Mihai Eminescu în *Fragmentarium*, Manuscrisul 2275B, trimite la aceeaşi lucru atunci când spune că: „ideea dumnezeirii s-a născut din negaţie, din ceea ce nu este spiritul nostru – atotştiutor; din ceea ce nu este braţul nostru – atotputernic –; din ceea ce nu este viaţa noastră, infinită; din ceea ce nu este sufletul nostru – ubiguu. *Fragmentarium*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 76; această idee o întâlnim şi la Dionisie Areopagitul: „Pe când ar trebui ca să i se atribuie şi să se afirme despre ea [cauza cea mai presus de toate = Dumnezeu] tot ce se afirmă despre cele ce există, întrucât e cauza tuturor, şi mai degrabă să fie negate ele toate, fiindcă ea e mai presus de toate”.

Sinai fumega tot, că Se pogorâse Dumnezeu pe el în foc; şi se ridica de pe el fum, ca fumul dintr-un cuptor, şi tot muntele se cutremura puternic" (*Ieşirea*, 19, 18), „Și a stat tot poporul departe, iar Moise s-a apropiat de întunericul unde era Dumnezeu" (*Ieşirea*, 20, 21); 2) „Tu, Cel care ai dorit să locuieşti în întuneric" – i se adresează Solomon lui Dumnezeu în *Cartea Regilor* (*III Regi, 8, 12*); 3) „Și negură era sub picioarele Lui (...) şi şi-a pus întunericul acoperământ" (*Psalmi, 17, 11-13*).

Dionisie vorbeşte despre „întunericul supraluminos al tăcerii inițiatoare de mistere", despre „întunericul în care se află (...) Cel care-i dincolo de toate.", despre „întunericul cu adevărat mistic al necunoaşterii". Cunoaşterea lui Dumnezeu, ca scop suprem al vieții, se realizează la mistici prin necunoaştere, Dumnezeu fiind totodată cunoaşterea absolută şi necunoaşterea absolută, lumină întunecată şi întuneric strălucitor. Noaptea înseamnă necunoaştere în sens mistic, calea negativă de accedere la Absolut, identificat cu Dumnezeu ca persoană.

K. Malevich, *Opt dreptung roşii,* 1915

K. Malevich, Cruce neagră pe alb 1915

La Dumnezeul ascuns, sălăşluind în obscuritatea sufletului nostru, nu se poate ajunge decât prin adormirea raţiunii.

> „Astfel, spune Steffens, alături de discursul limpede care e starea de veghe, se desfăşoară un alt discurs înăbuşit... Uitarea nu e altceva decât recăderea în adâncimea fără fund a acestor bezne. Viaţa omului e însă făcută din alternanţe: aşa cum soarele răsare şi apune, la fel şi conştiinţa se cufundă în propria sa noapte, nu ca într-un haos pustiu, ci *în toată plenitudinea vieţii sale ascunse*. Somnul e adânca întoarcere a sufletului în sine"[313].

Manifestul suprematismului apărut la St. Petrersburg în 1915 dezvăluie faptul că arta avea aproape un sens mistic pentru artist. Cuvintele dezvăluie o trăire comparabilă cu cea a practicii isihaste:

> „Urcuşul spre înălţimile artei nonobiective este anevoios şi plin de suferinţe, el ne face totuşi fericiţi. Contururile obiectivităţii se şterg tot mai mult, la fiecare pas, şi, în fine, lumea conceptelor obiective – « tot ceea ce am iubit şi me-a făcut să trăim » – devine invizibilă. Nu mai există « imagini ale realităţii", nu mai există reprezentări ideale, nu mai e nimic altceva decât un deşert!
>
> Acel deşert însă este umplut de spiritul sensibilităţii nonobiective care îl pătrunde în întregime.

[313] Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 120.

> Şi eu m-am simţit cuprins de o teamă care a luat proporţiile angoasei, când a trebuit să abandonez « lumea voinţei şi reprezentării » în care trăisem şi creasem şi în a cărei realitate crezusem.
>
> Extazul libertăţii nonobiective m-a împins însă în « deşert », unde nu există altă realitate decât sensibilitatea…şi astfel sensibilitatea a devenit unicul conţinut al vieţii mele.
>
> Ceea ce expusesem eu nu era un « pătrat gol », ci sensibilitatea inobiectivităţii.
>
> Am recunoscut că « lucrul » şi « reprezentarea » fuseseră luate drept imaginea însăşi a sensibilităţii şi am conceput falsitatea lumii voinţei şi a reprezentării”[314].

Acest mic text descrie, aproape în aceeaşi termeni ca ai textelor misticii, o ridicare de la lumea percepţiei şi a cauzalităţii spre o trăire spirituală.

Dificultăţile şi suferinţa despre care vorbeşte Kasimir Malevich la începutul fragmentului amintesc itinerariile de purificare pe care misticul trebuie să le urmeze pentru a ajunge la unirea cu Dumnezeu: „Divinul Moise” primeşte „porunca de a se purifica mai întâi el însuşi, pe urmă de a se despărţi de cei care nu sunt aşa”. Abia „după ce s-a purificat complet, aude trâmbiţele cu multe sunete şi vede lumini multe împrăştiind raze curate, care se revarsă în număr mare”[315]. Iniţierea în misterele divine presupune abandonul lumii materiale a obiectelor, cu toate apariţiile sale „nelegiuite şi multiforme”[316]

[314] K. Malévitch, *Le Manifeste du Suprématisme*, publicat de Mario de Micheli în *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, Ed. Meridiane, 1968, pp. 239-240.
[315] Dionisie pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine. Teologia mistică*, p. 148.
[316] *Ibidem* p. 148.

cât şi abandonarea a tot ceea ce ţine de simţuri şi de activitatea mentală, abandonarea oricăror legături cu existentul şi chiar cu inexistentul pentru a atinge „raza supranaturală a întunericului divin”[317].

A ajunge la fericirea suprematistă implică de asemenea o ştergere a contururilor obiectelor şi un abandon al conceptelor obiective. Pe scurt, percepţia senzorială şi judecata raţională trebuie părăsite. Lumea „reală”, imaginile obişnuite şi chiar reprezentările ideale sunt „puse între paranteze” pentru a ajunge la sensibilitatea pură, pentru a fi în „deşert”.

Acest deşert despre care vorbeşte Kasimir Malevich este transfigurarea care desemnează în textele mistice „golirea de sine”, stare premergătoare şi necesară în unirea mistică. Deşertul este infinitul care se deschide în faţa celui care a depăşit lumea aparenţelor. Pentru Malevich deşertul nu este doar un vid care nu duce nicăieri, ci este un vid fecund, care singur permite împlinirea prin spiritul „sensibilităţii nonobiective”.

Vom urmări interpretarea cuvântului „deşert” plecând mai întâi de la semnificaţia locului fizic pe care îl desemnează, pentru a ajunge ulterior la „deşertul sufletului” în viaţa asceţilor. Pustia (sau deşertul), care înseamnă literal „părăsire” - locul real, fizic, pustia ca spaţiu al lepădării de lume, al ascezei şi al renunţării - este locul blestemat, este adăpostul dracilor (*Lev*.16,21), locul lipsit de apă, de viaţă, este locul morţii. Dar este şi locul unde au rătăcit Israeliţii, locul unde Moise L-a văzut pe Dumnezeu, unde a propovăduit Ioan Botezătorul sau unde s-a retras Mântuitorul.

Dar pustia poate fi înţeleasă şi ca „o geografie lăuntrică a pustiirii şi părăsirii”[318], a singurătăţii, a zdrobirii, a prăbuşirii

[317] *Ibidem* p. 147.

[318] Barry McDonald în lucrarea lui John Chryssavgis, *În inima pustiei*, traducere Constantin Făgeţan, Ed. Sophia, 2004, p.7

şi a destrămării, un deşert al minţii, deoarece acolo nu întâlneşti pe nimeni decât pe tine însuţi, „cu toate chipurile sinelui tău, cu ispitele tale şi cu realitatea ta. (…) în pustie te lupţi (…) cu forţele nestăpânite ale firii tale dinăuntru şi dinafară”[319]. În pustie te afli faţă în faţă cu Dumnezeul nemărginit şi cu tine însuţi. Pustia este o cale lăuntrică spre unirea cu divinitatea, este un drum care nu poate fi ocolit. Nu trebuie să te duci în pustie (geografică) dar eşti obligat să treci prin pustia lăuntrică pentru desăvârşirea duhovnicească. Pustia lăuntrică este calea mistică, lepădarea deplină de lume şi de sine, renunţarea la a avea, la a face, la a simţi, la a spune, la a gândi pentru a goli astfel sufletul de orice urmă a lumii. Iar „în sufletul golit intră Dumnezeu”[320], pentru că „acolo unde eram « eu » trebuie să survină fiinţa”[321]. Noţiunea de vid al inimii se regăseşte în isihasmul ce caracterizează o lungă tradiţie monastică şi care începe cu Părinţii deşertului, în primele

[319] John Chryssavgis, *În inima pustiei*, p. 67

[320] Barry McDonald în lucrarea lui John Chryssavgis, *În inima pustiei*, p.7. Acest gol este abisul sufletului pe care Augustin îl socotea „mai adânc decât noi înşine” este locul unirii mistice. Meister Eckhart vorbeşte despre acest loc al unirii cu divinitatea care este subiectivitatea absolută: „*Eu* înseamnă mai întâi că Dumnezeu este fiinţa însăşi, că numai Dumnezeu este, căci toate lucrurile sunt în Dumnezeu şi prin El. În afara Lui şi fără El nimic nu este cu adevărat; toate creaturile sunt lucru jalnic şi pur neant în raport cu Dumnezeu. Ceea ce sunt ele cu adevărat sunt numai în Dumnezeu, aşadar numai Dumnezeu este cu adevărat. Prin urmare cuvântul Eu desemnează fiinţa însăşi a adevărului divin, căci este atestarea lui El-este. Dovadă că numai El este.” Apoi: „Totul rămâne Unu ţâşnind din sine însuşi. *Ego*, cuvântul eu, nu aparţine propriu-zis nimănui în afară de Dumnezeu singur în unitatea sa”, Alain de Libera, *Mistica renană*, Editura Amarcord, Timişoara, 1997, p. 129.

[321] Pasajul continuă: „Căci a nu fi decât sine, a te recunoaşte doar ca subiect, este marca modernă a orbirii şi a închiderii faţă de fiinţă”, M. Haar, *Heidegger şi esenţa omului*, p. 228.

secole creştine. În experienţa misticii isihaste este atinsă pacea sufletului (*hesychia*) sau puritatea inimii. Trebuie căutat „locul inimii unde se concentrează toate puterile sufletului. Atunci se poate face uniunea imediată cu Dumnezeu”[322].

Acest abis al sufletului pe care Sfântul Augustin îl considera „mai profund decât noi înşine”, acest loc al unirii mistice este subiectivitatea absolută pentru Meister Eckhart: nimic nu există în afara lui Dumnezeu, nimic nu poate avea existenţă reală în afara lui Dumnezeu. Dacă « eu » există, el există doar în Dumnezeu, este locul unirii cu divinitatea[323]. Faptul că *eu*-l aparţine fiinţei îl subliniază şi M. Haar, referindu-se la gândirea heideggeriană: „a fi tu însuţi înseamnă a fi om; a fi om înseamnă a fi proprietatea fiinţei! Eu nu mai sunt eu, eu sunt doar apartenenţa mea la fiinţă”[324]. Unirea cu absolutul este şi pentru Kasimir Malevich punctul ultim: „Am ajuns în deşertul abisal unde simţi punctul creator al Universului în jurul tău”[325].

Misticul trăieşte intens, trăieşte în mod imediat contactul cu absolutul. Renunţarea la lume îi deschide trăirea însăşi. Negarea lumii obiectelor este primul pas spre „eliberarea Nimicului”, spre „lumea-fără-obiect”, singura „realitate vie”.

K. Malevich vorbeşte despre această renunţare la lumea obiectivă pentru a nu păstra decât sensibilitatea, trăirea pură:

> „Obiectivul în sine este lipsit de semnificaţie pentru suprematist, iar reprezentările conştiinţei nu

[322] Philippe Sers, *Kandinsky, Philosophie de l'abstraction*, p. 57.
[323] Alain de Libera, *Mistica renană* de la Albert Cel Mare la Meister Eckhart, p. 129.
[324] M. Haar, *Heidegger şi esenţa omului*, p. 229.
[325] K. Malévitch, *Lettre à Matiouchine*, în *Colloque International*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, p. 185, citat deJ.-C. Marcadé în *Qu'est-ce que le suprématisme?*, prefaţă la *Ecrits* de Malévitch, t. IV, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, p.10.

> au valoare pentru el. Decisivă, în schimb, este sensibilitatea, şi tocmai prin intermediul ei arta ajunge la reprezentarea fără obiect, la suprematism. Ajunge la un deşert unde nimic nu este de recunoscut în afara sensibilităţii. Artistul a dat la o parte tot ceea ce reprezintă structura obiectiv-ideală a vieţii şi « a artei »: a dat la o parte ideile, conceptele şi reprezentările pentru a da ascultare numai sensibilităţii pure"[326].

Această sensibilitate pură, acest „ceva" ce „se manifestă numai în sentimente"[327] este *numinosul*, este sacrul care nu poate fi decât simţit (iar nu gândit) printr-o „trăire anume", trăire care implică renunţarea la tot ce ţine de lumea perceptibilă. Abandonul fiinţării nu este întotdeauna uşor. Contactul cu absolutul poate fi înfricoşător căci este *mysterium tremendum*, este taină cutremurătoare ce determină spaimă şi înfiorare. Angoasa despre care vorbeşte Kasimir Malevich în finalul textului trimite la sentimentul nimicniciei stării noastre de creatură în faţa infinitului creatorului.

Pentru M. Heidegger accesul la „altul absolut al fiinţării" este posibil tot printr-o stare afectivă, *Angst*, angoasa, teama existenţială prin care totalitatea fiinţare este depăşită şi poate fi simţit Nimicul. Acesta se dezvăluie în chip original numai prin teamă, căci „teama revelă Nimicul"[328]. Acelaşi lucru îl afirmă şi J.-L. Marion:

---

[326] K. Malévitch, *Le Manifeste du Suprématisme*, publicat de Mario de Micheli în *Avangarda artistică a secolului XX*, p. 342.

[327] R. Otto, *Sacrul*, traducere de Ioan Milea, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1996, p. 20.

[328] M. Heidegger, *Ce este metafizica ?* în *Repere pe drumul gândirii*, p. 41.

> „Astfel neantul se donează după dispoziţia fundamentală a angoasei în care mă afectează însăşi absenţa fiinţării în totalitate şi în care totodată mă strânge fiinţa în diferenţa ei faţă de fiinţare în totalitatea ei (Heidegger). Neantul se donează deci în mod pozitiv prin angoasă, şi donând nimicul fiinţării, el donează însăşi fiinţa care transcende fiinţarea"[329].

Nimicul se identifică astfel cu Fiinţa şi este acel ceva „ce face cu putinţă starea de revelare a fiinţării ca fiinţare pentru *Dasein*-ul uman"[330]. Şi în *Timpul imaginii lumii*[331], Nimicul este fiinţa însăşi, dar ea nu se dezvăluie decât după abandonarea totală a fiinţării. Refuzul însuşi, susţine M. Heidegger, ar trebui să fie suprema revelaţie a fiinţei. Esenţa fiinţei este refuzul, non-fiinţarea pur şi simplu ca nimic.

Doar situându-se în Nimic, adică având un raport cu Fiinţa, omul se împlineşte ca *Dasein,* căci

> „Nimicul este spaţiul libertăţii non-gravitaţionale, este « spaţiul » în care totul e cu putinţă şi în care nu se întâmplă de fapt nimic. Spaţiul libertăţii non-gravitaţionale este spaţiul pre-fiinţei. Dumnezeu ca exponent al prefiinţei şi ca agent al Facerii, este conceptul libertăţii non-gravitaţionale. Limita este *instrumentul* libertăţii pure care începe *să facă*"[332].

---

[329] J.-L. Marion, *Etant donné*, p. 80 ; tr. rom. p. 119.

[330] M. Heidegger, *Ce este metafizica ?* în *Repere pe drumul gândirii*, p. 44.

[331] Heidegger, *Timpul imaginii lumii*, traducere de Gabriel Liiceanu, Paideia, Bucureşti, 1998

[332] G. Liiceanu, *Despre limită*, p.11.

Textele lui Malevich vorbesc despre acest Nimic eliberat de constrângerile materialităţii:

> „Atunci când spiritul operei eliberate tinde să iasă din limitele obiectului, atunci el părăseşte forma culturii obiective practice şi manifestă inobiectivitatea ca nimic eliberat de catastrofa formelor fixe ale spaţiului, de cunoaştere şi de cultura perfecţiunii”[333].

Pătratul alb din pictura lui Kasimir Malevich este nimicul, este sentimentul pur eliberat de orice materialitate, este „sensibilitatea inobiectivităţii”, iar bucuria pe care o simte cel care renunţă la lumea reprezentării este „extazul libertăţii nonobiective”. Trăirea singură văzută ca sensibilitatea pură, ca „deşert”, este singura care rămâne după abandonarea lumii „voinţei şi reprezentării”. Pictorul atinge astfel o stare similară cu cea a misticului pentru care pustiul este golul, apatia, nonfăptuirea, tăcerea şi negândirea. Acestea îl conduc spre golire de sine (gr. *kenosis*), adică spre vid, spre nimic, spre ceea ce gândirea orientală numeşte Principiu : golul, vidul fără de care totuşi viaţa ar fi inexistentă; „Tao este vid, şi totuşi [noi] ne slujim de el; [el] pare neîncetat că este gol”[334]. Îndemnul orientalului sună clar în acest sens : „Caută să ajungi la vidul desăvârşit şi să rămâi netulburat şi neclintit”[335].

---

[333] K. Malévitch, *Suprematism,* citat de E. Martineau în *Malévitch et la philosophie*, p. 47.

[334] Lao Zi*, Cartea despre Tao şi virtuţile sale,* p. 31. Întâlnim şi în altă parte, în acelaşi text, ideea golului întemeietor: „Cele treizeci de spiţe se înmănunchează în butucul roţii – locaşul gol [al roţii] ascunde folosul carului. Se frământă lutul şi se plămădesc oale – localul lor gol ascunde folosul oalelor. Se dăltuiesc porţi şi ferestre, durându-se-ncăperi –folosul încăperii se găseşte în cuprinsul gol al acestora”, op. cit., p. 47.

[335] *Ibidem*, p. 59.

Malevich scria la rândul său:

> „M-am transfigurat în zero al formelor (…) Efortul autorităţilor artistice pentru a îndrepta arta pe calea bunului simţ a ajuns la zero-ul creaţiei. Chiar şi pentru indivizii cei mai puternici, forma reală este dăunătoare. Răul a fost împins până în punctul cel mai puternic, până la dispariţie, fără a ieşi din cadrul zero-ului. Însă eu m-am transformat în zero-ul formelor, şi am trecut dincolo de zero, spre creaţie, adică spre suprematism, spre noul realism pictural, spre creaţia non figurativă”[336].

Este un demers asemănător teologiei negative, o eliberare radicală de forme şi o urcare spre absolut. Legătura dintre cele două, dintre „teologia negativă şi disciplina spirituală a lui Malevich” a fost remarcată şi de E. Martineau, care consideră că cele două, chiar dacă merg pe căi oarecum diferite, au totuşi aceeaşi sursă. „Mistica” lui Malevich trebuie înţeleasă doar prin apropierea sa de teologia mistică a Bisericii de Răsărit[337].

Această treaptă de înălţare spre Absolut cunoaşte un ultim moment, acela al contopirii, al unirii cu divinitatea. Dificultatea exprimării acestei stări ultime a contemplării Absolutului constă în inexistenţa unui vocabular adecvat[338].

---

[336] K. Malévitch, *Ecrits*, t. 1, p. 49; citat de E. Martineau în *Malévitch et la philosophie*, p. 79.

[337] Influenţe importante asupra lui Malevich au avut şi ideile gânditorului rus P. Ouspensky. Prin intermediul textelor sale, *Tertium Organum*, în principal, pictorul ia contact cu filosofia occidentală, Platon, Plotin, Clement din Alexandria, Dionisie Areopagitul, Jacob Böhme, dar şi cu texte hinduse sau chineze a căror influenţă se va observa în gândirea suprematistă.

[338] În paralela pe care o face între fizica modernă şi filosofia orientală, F. Capra constată că şi ştiinţa poate suferi la un moment

Nici un cuvânt nu poate să transmită de-ne-gânditul, de-ne-înţelesul. „Când intrăm în întunericul cel mai presus de minte, vom găsi nu o vorbire concisă, ci tăcere absolută şi încetarea gândirii”[339]. Singura opţiune în acest caz este tăcerea. Pictura lui Malevich este tăcere. Este reducţia extremă a mijloacelor picturale. Este asemenea textului lui Dionisie care „se restrânge pe măsură ce urcă; iar când va isprăvi de suit, va tăcea cu totul şi se va uni în întregime cu Acela care nu poate

---

dat de imposibilitatea exprimării, că nu există un limbaj adecvat pentru a transmite descoperiri ale fizicii care depăşesc imaginaţia: „Cum poate radiaţia electromagnetică să fie în acelaşi timp de natură ondulatorie şi corpusculară? Nici limbajul şi nici imaginaţia nu pot rezolva pe deplin această problemă” (F. Capra, *Taofizica, o paralelă între fizica modernă şi mistica orientală*, traducere de Doina Ţimpău, Ed. Tehnică, Bucureşti, 2004, p. 48). Şi Werner Heisenberg scria: „ Problema cu care ne confruntăm aici este foarte serioasă. Ne propunem să discutăm despre structura atomului. Dar atomul nu poate fi descris în limbaj comun” şi „Cea mai dificilă problemă legată de limbaj apare în teoria cuantică. Aici nu dispunem de un ghid care să ne ajute să corelăm simbolurile matematice cu concepte exprimate în limbaj comun; singurul lucru pe care îl ştim de la început este că nu dispunem de concepte adecvate descrierii structurii atomului” (*Physics and Philosophy*, Allen & Unwin, London, 1963, p. 177. Tăcerea este semnificativă şi pentru V. Pârvan, care scria: „Tăcerea e centrul lumii./ Spre tăcere se adună toate,/ ca apa spre prăpastia neagră,/ Se-ndeasă toţi împrejurul liniştii // Spre a-i găsi înţelesul/…/Şi deasupra tuturor se aşterne stăpânitoare / tăcerea” V. Pârvan, *Laus Daedali*, apud Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini*…, p. 864; „Aceleaşi legi cosmice determină viaţa umană şi pe cea extraumană pe pământ ca şi viaţa lumilor nesfîrşite în univers”. „vibrarea şi ritmul vieţii omeneşti e cosmică”, V. Pârvan, *Idei şi forme istorice*, pp. 49 şi urm.

[339] Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine* , pp.151-152.

fi exprimat"[340], pentru că, „dacă arta cunoaşte armonia, ritmul şi frumuseţea, ea a cunoscut zero-ul. Dacă cineva cunoaşte absolutul, a cunoscut zero-ul"[341].

Zero-ul este nimicul, este negarea totalităţii fiinţării şi locul unde fiinţa se dezvăluie. Suprematismul este zero-ul picturii, este tăcerea formei. Asemenea libertăţii (pe care o ia în discuţie lucrarea lui G. Liiceanu) care „evoluează către o zonă în care reperele se pierd şi la care vorbirea directă nu are acces"[342], *Pătratul alb pe fond alb* se îndreaptă către tăcerea absolută, devine tăcere a picturii.

Şi în alte arte sentimentul religios şi-a găsit cea mai adecvată expresie în „nimic". În arhitectura arabă, de exemplu, golul devine mult mai expresiv decât ornamentul. Pictura şi sculptura nu mai sunt folosite de arhitect, care lucrează acum doar cu spaţiul si lumina făcând „să vorbească golul şi tăcerea". E vorba despre o „mistică a golului", cum o numeşte R. Otto care descrie templul lui Jahveh („cu sfânta sfintelor goală, cu chivotul gol, fără icoane şi fără ostensoriu. Tocmai de aceea slava lui 'sălăşluia' acolo") şi raclele shintoiste din Japonia ca fiind dominate de tăcere. Acestea din urmă sunt

> „cele mai impresionante" şi se află „în marele sanctuar naţional de la Ise. Omul rătăceşte, într-o tăcere tot mai adâncă, prin curţi întinse, singuratice, înconjurate de criptomeri înalţi şi acoperite cu un minunat pietriş verde-cenuşiu, pentru ca până la urmă să ajungă în faţa celui mai simplu sanctuar, construit numai din lemn, închis în partea din faţă

[340] *Ibidem*, p. 152.
[341] Kasimir Malevich, *Le miroir suprématiste*, în *Ecrits*, prezentate de A. Nakov, Champs Libre, 1975, p.227
[342] G. Liiceanu, *Despre limită*, p.6.

> printr-o perdea, asemenea sfintei sfintelor din Ierusalim. Iar în spatele perdelei, -- „nimic". Iar acest gol reprezintă centrul parcului vast, solemn"[343].

Tăcerea devine modalitate de exprimare religioasă nu doar pentru creştinism, nu doar pentru Sfinţii Părinţi ai Bisericii de Răsărit. Cele mai importante religii ale lumii, aşa cum arată R. Otto, se întâlnesc în acest punct ultim al contemplaţiei, iar simplitatea, golul, vidul ca expresie a absolutului pot fi găsite şi în sinagogi, în moschei sau temple.

Dar nu doar religiile se întâlnesc într-un punct comun. Putem spune acelaşi lucru şi despre artă în general, despre filozofie, despre ştiinţele umaniste şi chiar despre ştiinţele exacte. Legătura acestora din urmă cu gândirea mistică[344] a fost remarcată de Fritjof Capra, pentru care „paralela cu mistica orientală nu apare doar în fizică, ci şi în biologie, psihologie şi în alte ştiinţe"[345]. Fizicianul contemporan observă

---

[343] R. Otto, *Despre numinos*, traducere de Silvia Irimia şi Ioan Milea, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1996, p. 108 şi 111.

[344] F. Capra se referă la mistica orientală dar menţionează faptul că această concepţie „se regăseşte într-o anumită măsură în toate filosofiile mistice", *Taofizica,* , p. 19.

[345] F. Capra, *Taofizica*, p. 14. Alături de F. Capra, şi alţi fizicieni au recunoscut aceste apropieri: „Pentru a trasa o paralelă la lecţia teoriei atomice trebuie să ne întoarcem la acele probleme epistemologice cu care gânditori ca Budha şi Lao Tse se confruntaseră în încercarea de a armoniza poziţia noastră de actori-spectatori în marea dramă a existenţei" (Niels Bohr, *Atomic Physics and Human Knowledge*, John Wiley & Sons, New York, 1958, p. 20; citat de F. Capra, op. cit., p. 18) şi „Cea mai importantă contribuţie la fizica teoretică venită din Japonia după al doilea război mondial stă în indicarea unei anumite relaţii între ideile filosofice ale Orientului îndepărtat şi substanţa filosofică a teoriei cuantice" (Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy*, Allen & Unwin, London, 1963, p. 173; citat de F. Capra, op. cit., p. 19).

că ultimele teorii ştiinţifice, fizica cuantică şi fizica relativităţii, ridică probleme care nu-şi găsesc rezolvarea prin clasica logică newtoniană. Cunoaşterea raţională şi experienţele de laborator nu mai sunt suficiente pentru a explica fenomenele fizicii atomice şi subatomice. În acest caz cunoaşterea intuitivă, specifică misticii, poate fi o cale pentru ştiinţă căci „experienţa" domeniului atomic trebuie „trăită" deoarece „lumea atomică şi subatomică se află dincolo de limita percepţiei senzoriale"[346]. Logica şi bunul simţ nu mai sunt de nezdruncinat pentru fizică atomică unde

> „oamenii au întrezărit pentru prima dată ceea ce căutau: esenţa ultimă a realităţii. Ca şi filosofii mistici, fizicienii se confruntă cu o experienţă extrasenzorială a realităţii şi au de depăşit, în aceeaşi măsură, aspectele paradoxale ale acestei experienţe. Din acest moment modelele şi imaginile fizicii moderne devin asemenea celor ale filosofiei Orientului"[347],

iar ştiinţa contemporană „ne conduce spre o concepţie despre lume care este foarte apropiată de viziunile misticilor tuturor timpurilor şi tradiţiilor"[348]. Această concepţie este o concepţie unitară care s-a păstrat aproape intactă în spaţiul oriental, dar care este uitată în spaţiul occidental, în favoarea unei viziuni duale asupra lumii, după care spiritul şi materia sunt radical diferite. Gândirea monadică şi organică sau unitatea jocului „dinamic, ciclic al contrariilor"[349] din gândirea

[346] F. Capra, *Taofizica*, p. 51.
[347] *Ibidem*, p. 52.
[348] *Ibidem*, p. 19.
[349] *Ibidem*, p. 21.

primilor filosofi greci este regăsită acum în paradoxurile fizicii atomice.

Aceeaşi problemă a unităţii dintre spirit şi materie şi-o pune şi Kasimir Malevich în textul în care discută despre Dumnezeu: „materia există? Tot ceea ce numim materie nu este decât o simplă mişcare spirituală sau poate tot ceea ce numim spirit nu este decât o mişcare a materiei”[350]. Pictorul contestă ambele ipoteze în favoarea celei de a treia după care spiritul şi materia ar forma o unitate. Această unitate apare în textele sale ca principiu unic al vieţii numit excitaţie. Unitatea suprematistă se opune materialităţii, utilităţii şi se afirmă „peste tot ca non-obiectivitate”; în suprematism se „găseşte garanţia tuturor ştiinţelor unităţii”[351]. Din perspectiva acestei unităţi, abstracţia gândirii lui Malevich se dovedeşte a fi „de la un capăt la altul un exerciţiu de contemplare activă”[352].

Malevich nu a fost teolog sau ascet. Interpretarea textelor lui din perspectivă mistică nu trimite neapărat la acest lucru, ci tocmai la faptul că, de la un anumit nivel, orice artist, orice operă de artă adevărată ajunge la un numitor comun care este foarte aproape de o viziune mistică. Aceasta o mărturiseşte şi Malevich care consideră că arta asigură accesul la singura lume reală, lume a fiinţei sau a neantului, lume a contemplaţiei: „există o singură lume vie, iar arta are drept sarcină de a o revela, de a-i favoriza epifania”[353]. Această singură lume valabilă este pentru pictorul rus „cea a abisului

[350] Kasimir Malevich, *Dieu n'est pas déchu*, în *Ecrits*, prezentate de A. Nakov, Ed. Champs Libre, Paris, 1975, p. 343.
[351] Kasimir Malevich, dedicaţii pe două manuscrise ale textului *Dieu n'est pas déchu*, lăsate Evgueniei Magaril şi respectiv lui H. Kagan, citate de A. Nakov în Malevich, *Ecrits*, Champs Libre, Paris, 1975, p. 359.
[352] E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, p. 146.
[353] J-C. Marcadé, *L'Avant-garde russe*, p. 19.

fiinţei”[354], este fără-obiectul absolut, iar „senzaţia acestei lumi „arde toate vestigiile formelor prin cei doi poli ai suprematismului care sunt Pătratul negru şi Pătratul alb”[355]. Acelaşi lucru îl subliniază şi J.-C. Marcadé susţinând că această „viziune mistică” a operei lui Kasimir Malevich defineşte de fapt orice operă de artă autentică: „viziunea mistică suprimă intermediarii şi transformă percepţia ordinară a celor cinci simţuri ale noastre într-o contemplaţie a lumii în fiinţa sa totală”[356]. Pentru că „arta adevărată a fost şi va fi întotdeauna legată de această pătrundere directă a fiinţei totale a lumii”[357], opera lui Malevich poate fi alăturată misticii, dar nu creează un statut particular pentru picto

[354] J.-C. Marcadé, *Qu'est-ce que le suprématisme?*, preface au *Ecrits* de Malévitch, t. IV, p.17.
[355] *Ibidem*, p.17.
[356] *Ibidem*, p.14.
[357] *Ibidem*, p.14. Pentru M. Henry creaţia abstractă nu poate fi comparată cu o mişcare dinspre interior spre exterior, cu „venirea în lume” a unei opere expuse în „lumina vizibilului”. Ea nu este un proces de exteriorizare, ci consistă în „a reţine în noi sonoritatea a tot ceea ce este vizibil”. Nu este vorba de o exteriorizare a vieţii noastre interioare, ci de o dispoziţie a elementelor în aşa fel încât „viaţa interioară a acestor elemente, *adică propria noastră viaţă*, să ne devină ‚audibilă’”. Mijloacele şi finalitatea creaţiei abstracte sunt constituite de viaţa noastră care este aceea a întregului univers comprehensibil. Pânzele abstracte ne fac să simţim viaţa noastră care este identică cu aceea a universului, Michel Henry, *Le mystère des dernières œuvres*, în *Kandinsky* de Jéléna Hahl-Fontaine, Marc Vokar Editeur, 1993

In final

Transcendenţa şi imanenţa sunt concepute în istoria filosofiei ca relaţii între subiect şi obiect, între contingenţă şi necesitate. Conceptul de transcendenţă în „teoria cunoaşterii"[358] se opune imanenţei văzută ca ceea ce rămâne în conştiinţă, în subiect, în spirit. Transcendenţa este ceea ce este în afara subiectului cunoscător. Tot ceea ce este în afara conştiinţei, o transcende. În acest caz vorbim despre o relaţie între interior şi exterior, care se stabileşte în actul cunoaşterii.

Conceptul „teologic de transcendenţă" se opune contingenţei, transcendenţa fiind imuabilul, absolutul, necondiţionatul. Transcendenţa este ieşirea condiţionatului spre necesar.

Fenomenologia, de la E. Husserl până în perioadă contemporană, nu înţelege transcendenţa aşa cum apărea până acum în istoria filosofiei. Husserl pune problema trăirii, iar M. Heidegger concepe transcendenţa ca existenţa însăşi a *Dasein*-ului. Atinge, astfel, conceptul de transcendenţă aşa cum era el înţeles în spaţiul Bisericii creştine de Răsărit, iar nu ca în filosofia occidentală. Este vorba despre o transcendenţă trăită, de o experienţă a vieţii factice. Prin însăşi existenţa sa, prin faptul-de-a-fi-în-lume, omul transcende fiinţarea şi înţelege fiinţa. Această transcendenţă

[358] M. Heidegger numeşte pe primul „conceptul de transcendenţă în teoria cunoaşterii", iar pe al doilea, „conceptul teologic de transcendenţă", în *Methaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz* prezentată de Gabriel Liiceanu în *Notă introductivă* la *Despre esenţa temeiului*, în M. Heidegger, *Repere pe drumul gândirii,* trad. Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger, Bucureşti, Editura Politică, 1988, p. 56.

ca fapt-de-a-fi-în-lume nu mai este o relaţie care se împlineşte din timp în timp, ci este constituţia findamentală a omului.

„Donaţia" despre care vorbeşte J.-L. Marion poate fi înţeleasă în acest sens, deoarece primirea, donaţia, este un act de simţire. Fenomenologia contemporană, încercând să regăsească experienţa originară a vieţii, restituie însă termenilor sensul pe care ei îl puteau avea în teoria şi practica isihastă. Surpriza şi uimirea pe care un fenomen saturat le provoacă intuiţiei sunt asemănătoare luminii necreate, survenite în starea de contemplaţie mistică, aşa cum o descrie Simeon Noul Teolog.

Pentru J.-L. Marion, arta este un fenomen saturat. M. Heidegger o concepe ca deschidere către fiinţă. Încercarea de a regăsi experienţa factică a vieţii creştine îl determină pe M. Heidegger să considere înţelegerea ca trăsătură fundamentală a omului, determinând existenţa sa ca transcendenţă. Arta oferă omului această posibilitate de a înţelege fiinţa, deoarece el se constituie ca loc al deschiderii. Arta dă, de asemenea, omului posibilitatea de a vedea propria sa vedere şi, astfel, de a conştientiza existenţa, transcendenţa sa, fiinţa sa în lume.

A interpreta arta din punct de vedere fenomenologic înseamnă a o înţelege ca experienţă de simţire, de primire a apariţiei însăşi a unui fenomen. Însă apariţia fenomenului, a fenomenului saturat în special, este comparabilă revelaţiei. A analiza arta ca fonomen trimite la o analiză făcută din perspectivă isihastă. Arta abstractă se apropie de experienţa mistică, de experienţa transcendenţei, pentru că presupune, şi ea, o progresivă renunţare la reprezentările lumii sensibile pentru a atinge liniştea absolutului. Poate fi înţeleasă ca o transcendenţă imanentă, ca o vedere a invizibilului.

Arta abstractă a sec. al XX-lea redă invizibilul, transcendenţa. Dacă pictura lui Mondrian se apleacă spre raţionalitae (structuri şi ritmuri universale ce organizează vizibilul, rămânând, într-o privire naturală, invizibile),

operele lui W. Kandinsky accentuează sensibilitarea şi sentimentele. Liniile şi culorile sale trezesc în spectator sentimentul vieţii. Viaţa însăşi, invizibilă, esenţă a acestei lumi vizibile, se concretizează pe pânzele sale. Acordul între cele două forme de abstracţie îl realizează Kasimir Malevich, pentru care formele geometrice devin expresii ale sentimentului pur. Pictorul rus utilizează, de asemenea, pătrate şi dreptunghiuri, însă nu aspiră spre o perfecţiune matematică. „Deşertul", „noaptea" şi „vidul" sugerează eliberarea extremă de toate elementele şi trimit spre sentimentul mistic al infinitului.

Putem defini fenomenul artistic şi din altă perspectivă, asemănătoare, însă nu identică celei mistice. Din multitudinea de definiţii şi interpretări date artei (nevoie de socializare, limbaj prin care se asigură exprimarea unei lumi interioare, divertisment şi nevoia de ornamentaţie a spaţiului, mijloc de propagare a unor idei,…) cred că singura valabilă, aşa cum această lucrare a încercat să arate, este cea care consideră arta ca fiind o trăsătură existenţială fundamentală a fiinţei umane. Ea este una din posibilităţile umane de a accede la fiinţă. Putem defini în acest caz arta în funcţie de raportul pe care ea îl întreţine cu fiinţa. Arta este fie loc al fiinţei, fie disperare a uitării ei, fie conştientizare a „uitării uitării" fiinţei. Trăirea, starea afectivă, este, cel puţin în concepţie heideggeriană, cea care asigură accesul la fiinţă. Iar arta exprimă această trăire ultimă, contemplaţie a absolutului. Putem vorbi însă nu doar despre o raportare pozitivă la fiinţă, ci şi de una negativă. Lipsa sau ascunderea fiinţei sunt resimţite tot printr-o stare afectivă care se materializează în artă. Chiar şi disperarea ivită din conştientizarea tendinţei generale a unei întregi societăţi de a nu se mai preocupa deloc de fiinţă, generează o reacţie artistică. Şi în acest ultim caz tot despre fiinţă este vorba: despre sentimentul pe care artistul îl simte în faţa unei societăţi care nu numai că nu se mai

preocupă de ființă, dar ignoră până şi faptul acestei lipse de preocupări.

Bibliografie:

-Afloroaei, Ştefan, *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, Editura Polirom, Iaşi, 1997
-Afloroaei, Ştefan *Studiu introductiv* la Henri Bergson, *Teoria râsului*, tr. de Silviu Lupaşcu, Institutul European, 1992
-Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976
-Barbăneagră, Paul, Textele filmelor *Arhitectură şi geografie sacră, Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului*, traducere de Mihaela Cristea şi Marcel Tolcea, Ed. Polirom, 2000
-Baruzi, J., *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Alean, 1931
-Beguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, traducere de Dumitru Ţepeneag, Bucureşti, Ed. Univers, 1970
-Berdiaev, Nikolai, *Sensul creaţiei*, traducere de Anca Oroveanu, Ed. Humanitas, 1992
-Bergson, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Felix Alcan, 1939.
-Blaga, Lucian, *Opere*, vol. X, Editura Minerva, Bucureşti, 1987BRION, Marcel, *Arta abstractă*, traducere de Florin Chiriţescu, Ed. Meridiane, 1972
-Martin Buber, *Eu şi tu*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1992
- Capra, Fritjof, *Taofizica, o paralelă între fizica modernă şi mistica orientală*, traducere de Doina Ţimpău, Ed. Tehnică, Bucureşti, 2004
-Cassou, Jean, *Panorama artelor plastice contemporane*, traducere de Radu Varia, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971

-Chevalier, Jean; Geerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Ed. Artemis, Bucureşti, 1984
- Chryssavgis, John, *În inima pustiei,* traducere de Constantin Făgeţan, Ed. Sophia, 2004
-Chretien, Jean-Louis ; Henry, Michel ; Marion, Jean-Luc; Ricoeur, Paul, *Fenomenologie şi teologie*, traducere de Nicolae Ionel, Editura Polirom, Iaşi, 1996
-Coomaraswamy, Ananda K. *L'Arbre inversé*, trad. Gérard Leconte, Archè, Milano, 1984
-Davy, Marie-Madeleine, *Enciclopedia doctrinelor mistice*, (*L'enciclopédie des doctrines mystques*), vol. I, Ed. Amarcord, Timişoara, 1998
-Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine. Teologia mistică* traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simenschy, Ed. Institutul European, Iaşi, 1993
-Dionisie Pseudo-Areopagitul*, Ierarhia cerească*, traducere de Pr. Dumitru Stăniloae, Ed. Paideia, Bucureşti, 1996
-Descartes, René, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine raţiunea şi a căuta adevărul în ştiinţe*, traducere de Daniela Rovenţa-Frumuşani şi Alexandru Boboc, Editura Academiei Române, 1990
-Duborgel, Bruno, *Malevich, La question de l'icône*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1997
-Dumitrescu, Petre, Studii de filozofie românească, Editura Tipomoldova, Iaşi, 2003
-Eliade, Mircea, *Imagini şi simboluri*, *Eseu despre simbolismul magico-religios*, traducere de Alexandra Beldescu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994
-Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, traducere de Rodica Chira, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
-Escoubas, Eliane, *L'espace pictural*, Encre marine, 1995
-Evagrie Ponticul, *Tratatul practic*, *Filocalia* 1, Sibiu, 1947,
-Farago, France, *L'art*, Armand Colin, Paris, 1998

-Fauchereau, Serge, *Malevich*, Grands Peintres et sculpteurs, Cercle d'art, 1991
-Gadamer, H.-G., *Actualitatea frumosului*, (*L'actualité du beau*), Ed. Polirom, Iaşi, 2000
-Ghyka, Matila *Filosofia şi mistica numărului*, traducere de Dumitru Purnichescu, Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998
-Griffin-Pierce, Trudy, *Earth is My Mother, Sky is My Father: Space, Time, and Astronomy in Navajo Sandpainting.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992
-Grigorescu, Dan, *Istoria artei americane*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1997
-Haar, Michel, *Heidegger et l'essence de l'homme*, Ed. Jérôme Million, 2000, în româneşte *Heidegger şi esenţa omului*, traducere de Laura Pamfil, Editura Humanitas, 2003
-Hahl-Fontaine, Jéléna, *Kandinsky*, Marc Vokar Editeur, 1993
-Hegel, G. W. F., *Prelegeri de estetică*, traducere de D. D. Roşca, Editura Academiei, Bucureşti, 1966
-Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, traducere de Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger, Editura Univers, Bucureşti, 1982
-Heidegger, Martin, *Timpul imaginii lumii*, traducere de Gabriel Liiceanu, Ed. Paideia, Bucuresti, 1998
-Heidegger, M., *Nietzsche*, Pfullingen, Neske Verlag, 1961
-Heidegger, M., *Holzwege*, Frankfurt, Klostermann Verlag, 1963
-Heidegger, Martin, *La question de la technique*, în *Essais et conférences*, Ed. Gallimard, 1995
-Heidegger, Martin, *Fiinţă şi timp*, traducere de Gabriel Liiceanu şi Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003
-Heidegger, Martin, *Repere pe drumul gândirii,* traducere de Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger, Editura Politică, Bucureşti, 1988

-Heine, Heinrich, *Şcoala romantică*, în *Opere alese*, vol. III, traducere de I. Cassian Mătăsaru, Editura Univers, Bucureşti, 1973
-Heisenberg, Werner, *Physics and Philosophy*, Allen & Unwin, London, 1963
-Henry, Michel, *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, Ed. François Bourin, Paris, 1988
-Henry, Michel, *Le mystère des dernières œuvres*, în *Kandinsky* par Jéléna Hahl-Fontaine, Marc Vokar Editeur, 1993
-Husserl, Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, traducere franceză P. Ricœur*: Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Paris, 1950
-Ionescu, Nae, *Prelegeri de filosofia religiei*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj, 1994
-Ioniţă, Laura Codrina, *Invizibilul ca esenţă a artei*, în volumul *Moartea artei?*, Editura Artes, Iaşi, 2005.
-Ioniţă, Laura Codrina, *Invizibilul în arta abstractă a secolului XX, Kandinsky, Malevich, Mondrian*, Editura Tehnică, Chişinău, 2004
-Ioniţă, Laura Codrina, *Fenomenologie în artă,* în volumul *Confluenţa artelor*, Editura Artes, Iaşi, 2004
-Iorga, Gheorghe, *Călătorii cu limba tăiată*, Editura Conexiuni, 2001
-Kant, Immanuel, *Critica raţiunii pure*, traducere de Nicolae Bagtasar şi Elena Moisuc, Ed. Iri, Bucureşti, 1994
-Lao Zi, *Cartea despre Tao şi virtuţile sale,* traducere de Şerban Toader, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1999
-Leibniz, G.W. *Eseuri de teodicee asupra bunătăţii lui Dumnezeu, a libertăţii omului şi a originii răului*, traducere de Diana Morăraşu şi Ingrid Ilinca, Polirom, Iaşi, 1997.

-Libera, Alain de, *Mistica renană* de la Albert Cel Mare la Meister Eckhart, traducere de Cristian Bădiliţă, Ed. Amarcord, Timişoara, 1997
-Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994
-Lossky, Vladimir, *Teologia mistică a bisericii de răsărit*, traducere de Vasile Răducă, Ed. Anastasia, Bucureşti
-Lucie-Smith, Edward, *L'art d'aujourd'hui*, Bookking International, Paris, 1996
-Male, Emile, *L'art réligieux du XIII-ème siècle en France*, Librairie Armand Colin, Paris, 1931
-Malevich, K., *Ecrits*, *Le miroir suprématiste*, prezentare de A. Nakov, Champs Libre, 1975
-Malevich, K., *Ecrits*, t. IV, *La lumière et la Couleur*, traduit par J.-C. Marcadé et Sylviane Siger, L'Age d'Homme, 1981
-Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Ed. Comp'Act, 1993
-Maldiney, Henri, *Ouvrir le Rien, L'art nu*, Encre marine, 2000
-Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace*, L'Age d'Homme, 1973
-Marcade, J.-C., *L'Avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995
-Marion, Jean-Luc, *În plus Studii asupra fenomenelor saturate*, traducere de Ionuţ Biliuţă, Editura Deisis, Sibiu, 2003
-Marion, Jean-Luc, *Etant Donné Essai D'une Phénoménologie De La Donation*, P.U.F. 1997, traducere românească *Fiind dat O fenomenologie a donaţiei*, traducere de Maria-Cornelia şi Ioan I. Ică jr, Editura Deisis, Sibiu, 2003
-Marion, Jean-Luc, *Crucea vizibilului*, traducere de Mihail Neamţu, Editura Deisis, Sibiu, 2000
-Martineau, Emmanuel, *Malevich et la philosophie, la question de la peinture abstraite*, L'age d'Homme, 1977

-Matisse, H., *Ecrits et propos sur l'art*, Ed. D. Fourcade, Hermann, 1972
-Maxim Mărturisitorul, *Răspunsuri către Talasie*, tr. Dumitru Stăniloaie, *Filocalia*, vol. 3, Sibiu, 1947
-Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968
-Otto, Rudolf, *Despre numinos*, traducere de Silvia Irimia şi Ioan Milea, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1996
-Otto, Rudolf, *Sacrul*, traducere de Ioan Milea, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1996
-*Pelerinul rus*, traducere de Paulin Lecca, Editura Sophia, Bucureşti, 2002
-Pavel, Amelia, *Expresionismul şi premisele sale*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978
-Perrot, Maryvonne, *Du visible à l'invisible: Dali et l'ivresse de l'image*, în *Figures libres, Montrer l'invisible*, Actes de coloque de 18-22 mai 1992 organisé par l'Etablissement National d'Enseignement Supérieur Agronomique de Dijon, Editions Universitaires de Dijon
-Pleşu, Andrei, *Jurnalul de la Tescani*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993
-Pöggeler, Otto, *Drumul gândirii lui Heidegger*, traducere de Cătălin Cioabă, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998
-Rotaru, Marilena, *Închid ochii ca să trăiesc*, în *Memoria*, nr. 11, septembrie 1994
-Saisset, Emile, *Oeuvres de Spinoza*, traduites par Emile Saisset, tome I, *Introduction critique* à l'œuvres faite par Emile Saisset, Paris, Charpentier, 1961
-Sers, Philippe, *Kandinsky, Philosophie de l'abstraction, L'image métaphysique*, Editions d'ArtAlbert, Skira, Genève, 1995
-Seuphor, Michel, *Défense et illustration de l'art abstrait*, în *L'art abstrait*, Maeght, Paris, 1949

-Simmen, J. şi Kohlhoff, K., *Kazimir Malevich, Sa vie et son œuvre,* Ed. Konemann, 2000
- Spinoza, B, *Oeuvres de Spinoza*, traducere de Emile Saisset, tome I, *Introduction critique* de Emile Saisset, Charpentier, Paris, 1961
-Stăniloaie, Dumitru, *Viaţa şi învăţătura Sfântului Grigore Palama,* Editura Scripta, Bucureşti, 1993
-Stăniloaie, Dumitru, *Studii de teologie dogmatică ortodoxă*, Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1990
-Stiles, Kristine; Selz, Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, 1996
-*Scrierile Sfîntului Francisc din Assisi*, traducere de Maria Raica, Colecţia Revistei „Arca", Arad, 1994
-Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. 1, traducere de Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978
-Vallier, Dora *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980
-Vergine, Lea, *Art on the Cutting Edge, A Guide to Contemporary Movements*, Skira, Milano, 2001
-Voiculescu, Vasile, *Confesiunea unui scriitor şi medic*, în Emil Pintea, *Gîndirea, antologie literară*, Ed. Dacia, Cluj, 1992
-Worringer, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung*, L'esprit et les formes, Klincksieck, 1978
-Wunenburger, Jean-Jacques, *Métamorphose du regard et transfiguration du réel dans la peinture abstraite*, în *Figures libres, Montrer l'invisible*, Actes de coloque de 18-22 mai 1992 organisé par l'Etablissement National d'Enseignement Supérieur Agronomique de Dijon, Editions Universitaires de Dijon
-Y Gasset, José Ortega, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, Ed. Humanitas, 2000
-Yannaras, Christos, *Heidegger şi Areopagitul*, traducere de Nicolae Şerban Tanaşoca, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1996

Cuprins

Prima parte.....9
FILOSOFIE ŞI ARTĂ.....9
Imanenţa şi transcendenţa în filosofie.....11
Dumnezeu ca problemă filosofică.....11
Abstracţia, între artă şi filosofie.....29
„Orice artă este abstractă” - Interpretare metafizică.29
„Orice artă este abstractă” - Interpretare fenomenologică.....41
Abstracţia în filosofie.....45
Aportul fenomenologiei.....51
Transcendenţa intenţională.....51
Transcendenţa ca „stare de aruncare” 55
Ceea ce survine 65
Arta ca revelaţie 91
Partea a doua.....101
ARTA ABSTRACTĂ ŞI CALEA MISTICĂ.....101
Teologie negativă – apofatism.....103
De la expresionism la arta conceptuală.....108
Gestualismul sau miracolul întâmplării 115
Materialitate şi limbaj 137
Arta în căutarea perfecţiunii 142
Spre Nimic.....144
Arta ca „obiect” 151
Arta în natură.....153
Calea apofatică a artei 170

In final.....192
Bibliografie:.....196